

Università degli Studi di Napoli Federico II

Dottorato di ricerca in Filologia

Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato

Ciclo XXXI

Edizione e studio del *cancionero* brancacciano

V A 16

Candidata: Dott.ssa Antonietta Molinaro

Tutore: Prof. Antonio Gargano



Napoli 2018

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
Premessa	6
Descrizione e storia del codice.....	8
Un canzoniere di «poesías varias»	12
Generi e forme	20
Temi e personaggi.....	27
Autori e anonimato.....	32
Aspetti linguistici	37
Criteri di edizione.....	40
 TESTI.....	 52
 COMMENTO	 170
 BIBLIOGRAFIA	 382
Fonti manoscritte.....	384
Fonti a stampa	399
Cataloghi, edizioni, studi	408
 INDICI	 432
Indice dei testimoni con testi presenti in Br.....	434
Indice metrico	438
Indice dei primi versi	440

INTRODUZIONE

Premessa

Nel *Siglo de oro* la crescente diffusione della stampa non determinò in alcun modo l'interruzione della circolazione manoscritta della poesia. Al contrario, ancora in pieno Seicento, i due circuiti costituivano altrettanti canali, ora interconnessi, ora paralleli, attraverso i quali la produzione poetica del tempo si offriva al pubblico di corti, cenacoli e accademie letterarie del regno. Talvolta, per iniziativa di un singolo editore, spesso poeta egli stesso, si confezionavano antologie poetiche destinate alla stampa. In esse si raccoglievano componimenti sparsi di poeti e intellettuali che gravitavano intorno ad una corte o ad un nobile mecenate, o che erano legati tra loro da rapporti di amicizia o dalla frequentazione di centri culturali accademici e universitari. Sebbene di rado, per alcuni autori si offriva la possibilità di curare e pubblicare in vita una selezione esclusiva dei propri versi o, persino, della propria produzione poetica completa.¹ A tal proposito, tuttavia, va detto che la pubblicazione non costituiva affatto un obiettivo unanimamente perseguito; al contrario, per molti poeti quello manoscritto continuava a rappresentare il mezzo più naturale e, persino, nobile di far conoscere i propri componimenti.² Ad un siffatto atteggiamento di renitenza nei

¹ Si veda al proposito la rassegna descrittiva di *cancioneros* e *romanceros* pubblicati nel XVI secolo realizzata da Rodríguez-Moñino in *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 39-139. Già in un precedente studio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1965, pp. 20-3, l'autore aveva insistito sulla scarsità, per i poeti del *siglo de oro*, di una pubblicazione integrale della propria opera poetica in canzonieri individuali, sia in vita che – per quanto in misura minore – postuma. Sull'incremento di tali edizioni a partire dal XVII secolo si veda, infine, T. J. Dadson, *La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII*, in "Bulletin Hispanique", 113, 2011, pp. 13-42.

² Si pensi, ad esempio, ad alcuni fogli autografi che compongono parte dell'attuale manoscritto MP 1581, testimonianze dell'invio al conte di Gondomar e consorte di componimenti sciolti da parte dei poeti stessi affinché venissero letti e apprezzati dal suo *entourage* intellettuale e, in seconda istanza, entrassero a far parte della prodigiosa collezione manoscritta del conte. Si veda l'introduzione di J. R. A. Di Franco e J. Labrador all'edizione del *Cartapacio de Pedro de Penagos (Real Biblioteca de Madrid, II-1581)*, Moalde, 2015, pp. 15-80, p. 28.

confronti della stampa da parte degli autori rispondeva la decisiva preferenza dei collezionisti, colti *aficionados* di poesia, verso il florilegio manoscritto. Disponendo delle risorse economiche necessarie, infatti, anziché acquistare quelle a stampa circolanti al tempo, essi beneficiavano degli indubbi vantaggi della realizzazione – per lo più mediante committenza – di antologie manoscritte, le quali prevedevano, innanzitutto, la possibilità di scegliere i componimenti più inclini al proprio gusto personale e, in secondo luogo, garantivano una assai maggiore libertà di inclusione di contenuti erotici e di satira politica e personale.³ In definitiva – e con parole di Carreira – nel *Siglo de oro* «hubo cierta devoción por el manuscrito, que los autores competían por alcanzar el más preciado, el más fiable, pues para ellos, en resumen, la verdad de los textos se encontraba ante en el manuscrito que en el impreso».⁴

Ne consegue che i numerosi florilegi manoscritti a noi giunti, conservati nelle diverse biblioteche spagnole e straniere, costituiscono fonti imprescindibili per lo studio della poesia aurea.⁵ Oltre all'indiscussa rilevanza di eventuali componimenti unitestimoniati, le singole versioni di componimenti dotati di una tradizione più o meno ricca rappresentano testimonianze preziose – per le buone lezioni che possono presentare – nell'obiettivo primario di ricostruzione critica di ciascun testo. Inoltre, con le loro varianti, gli errori, gli eventuali adattamenti musicali, la loro presenza in alcuni manoscritti piuttosto che in altri, esse si offrono quale tassello fondamentale nella ricostruzione della storia del testo, della sua diffusione e circolazione, della *facies* linguistica e formale con cui in un dato tempo e in un dato luogo esso fu letto, recitato, musicato e cantato, nelle vesti di nobile e piacevole fonte di intrattenimento cortigiano ed intellettuale.⁶

³ Cfr. A. Carreira, *El manuscrito como transmisor de las humanidades en los Siglos de Oro*, in “Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas”, 6, 1-2, 2001, pp. 21-46. pp. 23-4.

⁴ Ivi, p. 24.

⁵ Nel già citato discorso letto dinanzi alla Real Academia nel 1968, Rodríguez-Moñino enumerava le quattro fonti imprescindibili per una corretta e completa stesura della storia della poesia castigliana del XVI secolo: «los volúmenes impresos con obra individual, los textos manuscritos, los pliegos poéticos y las antologías o cancioneros coletivos». A. Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros...*, cit., p. 15.

⁶ Si vedano, al proposito, le interessanti osservazioni di Pintacuda nello studio introduttivo all'edizione del “*Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana*” compilato da Alonso de Navarrete (ms. 263 della Biblioteca Classense di Ravenna), Pisa, ETS, 2005, p. 28.

Descrizione e storia del codice

Il manoscritto si conserva nella Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III” con segnatura: ms. brancacciano V A 16 (d’ora in avanti lo si indicherà semplicemente come Br). Si tratta di un codice cartaceo, costituito da 125 carte, protette da 2 carte di guardia iniziale (di cui 1 moderna, risalente all’ultima rilegatura) e 2 finali (di cui, anche in questo caso, una moderna); la misura di ciascuna carta è di 148 mm x 104 mm, due carte (cc. 14v e 15r) sono in bianco.

La rilegatura è, come per tutti i manoscritti del fondo brancacciano, moderna. La coperta è in pergamena, molto robusta, di colore giallo chiaro, senza dicitura alcuna. Sul dorso vi è applicata un’etichetta cartacea con la sigla della Biblioteca Nazionale e l’indicazione della segnatura attuale. Sulla carta di guardia antica iniziale sono presenti alcune diciture illeggibili e diverse collocazioni precedenti del manoscritto nella stessa Biblioteca Brancacciana, tutte cassate, seguite da quella attuale.

Il manoscritto si struttura in 16 fascicoli. Il primo è costituito da un bifolio, corrispondente alla carta di guardia e alla prima carta numerata, cui seguono due carte incollate, prive di riscontro (corrispondenti alle cc. 2-3); l’ultimo è un quaderno (cc. 116-23) con aggiunta finale di tre carte incollate (corrispondenti alle cc. 124-5 e alla carta di guardia), anch’esse prive di riscontro; i 14 fascicoli centrali sono tutti quaderni regolari (rispettivamente composti dalle cc. 4-11, 12-9, 20-7, 28-35, 36-43, 44-51, 52-9, 60-7, 68-75, 76-83, 84-91, 92-9, 100-7, 108-15). La mancata corrispondenza – nella maggior parte dei casi – tra la conclusione di un fascicolo e quella dell’ultimo componimento in esso trascritto, accanto all’assenza di note di richiamo tra le carte finali e iniziali di ciascun bifolio o fascicolo, inducono a ritenere che, con molta probabilità, il manoscritto fu copiato dopo la sua fascicolazione; il copista non aveva, in tal modo, timore che i fogli potessero confondersi o perdersi prima della legatura. A favore di tale ipotesi va sottolineata la presenza di 2 pagine contigue vuote (il *verso* di una carta e il *recto* della successiva, cc. 14v-15r), appartenenti ad uno stesso fascicolo (il terzo), che non si spiega altrimenti se non con una distrazione del copista che, nel girare le pagine durante la trascrizione, deve averne saltato una senza accorgersene.

Il bollo di appartenenza alla Biblioteca Brancacciana è apposto sulla prima carta numerata, al lato destro del testo, in verticale. Le carte sono prive di filigrana. La numerazione, in alto a destra, sul *recto* di ciascuna carta, sembra esse-

re avvenuta in due momenti: nel primo, dalla carta 1 alla 30, con lo stesso inchiostro marroncino adoperato per i testi; nel secondo, dalla carta 31 alla 125, con altra mano e con inchiostro più scuro e molto più sbiadito. Ad ogni modo, in entrambi i casi essa è chiaramente successiva alla trascrizione dei testi dal momento che, in diverse carte (almeno a partire dalla c. 19), viene forzatamente inserita nel poco spazio che intercorre tra il testo (della rubrica o del componimento) e il bordo della pagina. Sulle pagine non è presente rigatura. La disposizione del testo è, tuttavia, ordinata e disposta su una singola colonna centrata; ciascuna pagina accoglie in media 16 versi. Sebbene presenti una separazione spesso arbitraria delle parole, piuttosto comune al tempo, la grafia è un'umanistica abbastanza chiara, con scarse abbreviazioni. Le mani sono due. La prima, a volte più lenta, altre più rapida, flessibile all'estensione del verso, è responsabile della compilazione dell'intero manoscritto, ad eccezione del verso dell'ultima carta (c. 125v); la mano a cui si deve il breve componimento conclusivo ivi trascritto è più frettolosa e meno ordinata, con maggiore propensione per le abbreviazioni; la sua grafia presenta tratti verticali più allungati e minore spazio tra le parole. La tinta dell'inchiostro è uniforme in tutto il manoscritto, di color marroncino, e affiora lievemente sul lato opposto della carta. In rari casi la pressione della penna o la quantità eccessiva di inchiostro ha impregnato la carta sino a perforarla; ad ogni modo, raramente ciò pregiudica la leggibilità del testo. I margini delle carte non presentano eccessivi segni d'usura. Nel complesso il manoscritto si trova, dunque, in un discreto stato di conservazione.

Non è presente dedicatoria, né frontespizio, né indici del contenuto. Non è da escludere che ciò dipenda da una presunta caduta di uno o più bifoli visto il carattere irregolare del primo fascicolo di cui si è detto. Ad ogni modo, a voler dar credito a questa possibilità, bisogna ipotizzare che tale caduta sia avvenuta in tempi precedenti alla numerazione e all'impressione del bollo della biblioteca brancacciana. Tuttavia, considerata anche la fattura assai modesta del florilegio così come le sue dimensioni esigue rispetto ad altre antologie manoscritte del tempo con dedicatario e/o committente, è più probabile che esso non fosse stato concepito per farne dono ad un personaggio illustre e costituisse, piuttosto, uno di quei non rari «tesorillo[s] poético[s] de un aficionado»⁷ del tempo.

Il florilegio si apre, dunque, direttamente con la trascrizione del primo testo poetico. Ciascun componimento, ad eccezione del secondo, viene introdotto da una rubrica in cui, solitamente, il copista indica il genere metrico-poetico di ap-

⁷ A. Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros...*, cit., p. 24.

partenza; non poche risultano, tuttavia, le imprecisioni, spesso dovute al ricorso alla dicitura generica di «otro»/«otra», secondo una prassi molto frequente in queste antologie e legata, almeno in parte, all'assenza di una terminologia rigorosa dei generi metrici e poetici nell'età aurea, su cui si avrà modo di tornare. In rari casi il copista fornisce indicazioni d'autorialità del componimento (I, XXXIX) o si concede brevi osservazioni di carattere esplicativo (LIV, LXXII), estimativo (LXVIII) o circostanziale, relative – per quanto sempre generiche – a committenza o destinatario (XLII, XLVI, LI, LXIX); talvolta, infine, accenna al carattere di novità del testo (XLVII, LXVI, LXX). La lettera iniziale di ciascun componimento rivela spesso una maggiore cura ed eleganza; in alcuni casi si presenta in corpo maggiore rispetto al testo. Spesso tali accorgimenti si estendono anche al capolettera delle singole strofe. Diffuso, sebbene non sistematico, risulta l'uso di apporre un segno grafico simile ad una *v* o ad un'onda accanto al primo verso di ciascuna strofa. Esclusivamente a conclusione del primo componimento si incontra la rubrica finale «finis»; la prassi, invece, dal secondo in poi e con alcune eccezioni, è l'indicazione di fine componimento mediante ricorso a motivi ondulatori o circolari. Ad ogni modo, il ricorso costante alle rubriche introduttive non crea problemi nell'individuazione dei testi neppure nei casi in cui tale segno sia assente. In un caso, peraltro, il copista si confonde e inserisce indebitamente un segno grafico di fine componimento al termine di una pagina per poi proseguire la copia dello stesso alla pagina successiva (cc. 37v-8r).

Il manoscritto, attualmente conservato, come si è detto, nella Biblioteca Nazionale di Napoli, proviene dal fondo brancacciano, costituito dai manoscritti, incunaboli e volumi a stampa provenienti dalla Biblioteca Brancacciana e assorbito dalla Biblioteca Nazionale nel 1922. La Biblioteca Brancacciana, inaugurata nel 1690, fu la prima biblioteca pubblica napoletana, nata dalla volontà testamentaria del cardinale Francesco Maria Brancaccio (1592-1675), «grande uomo di cultura, promotore delle lettere e delle arti, spregiudicato sostenitore della moderna e più avanzata cultura romana, e napoletana, del tempo».⁸ Nell'inventario topografico dei manoscritti di tale fondo, realizzato dal

⁸ C. Volpi, *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze*, in "Storia dell'arte", 112, 2005, pp. 119-48, p. 119; al presente studio si rinvia anche per la bibliografia precedente sul personaggio del cardinale. Per informazioni dettagliate sulla costituzione della biblioteca brancacciana, sui cataloghi e le successive acquisizioni si veda, invece, V. Trombetta, *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*, Napoli, Vivarium, 2002, pp. 13-68.

bibliotecario Alfonso Miola in tre volumi tra il 1899 e il 1900 e tuttora in uso, il codice è brevemente descritto come «Cart. del sec. XVII, a. 150 mill., l. 100, di car. 124. Leg. in pergam. Canzoniere Spagnuolo», cui segue un elenco delle rubriche e dei primi versi di ciascun componimento.⁹ Negli stessi anni in cui lavorava a tale indice, Miola realizzò una dettagliata descrizione del codice in occasione della pubblicazione di un *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, in cui offriva altresì un elenco dei componimenti inclusi con indicazione dell'*incipit*, di altri testimoni del testo a lui noti e, in alcuni casi, dell'autorialità; ipotizzava, inoltre, seppur con cautela, che il copista potesse essere italiano e non perfettamente ispanofono.¹⁰ Ignorando l'esistenza della notizia bibliografica di Miola e dichiarando di aver personalmente scoperto il codice nel 1920, Raymond Foulché-Delbosc ne editò, sebbene frettolosamente, i componimenti sulla *Revue Hispanique*, preceduti da un elenco dei primi versi arricchito dai riferimenti ad alcune altre attestazioni.¹¹ Tale edizione, sebbene nella forma di una trascrizione priva di scientificità, ha il grande merito di aver contribuito ad una diffusione e accessibilità del contenuto del florilegio. Il codice è stato, in seguito, brevemente descritto e analizzato da Cesare Acutis nella sua indagine sulla diffusione della romanza in Italia; in tale studio si realizza un elenco di primi versi dei *romances* del florilegio, dei quali si forniscono nuove informazioni relative ad altre attestazioni.¹² Accanto ad un interessante studio di Giovanni Caravaggi, dedicato al *romance* XLVIII,¹³ sono diversi gli studi e le antologie che hanno attinto in par-

⁹ A. Miola, *Catalogo topografico descrittivo dei Manoscritti della Biblioteca Brancacciana*, 1899-1900, 3 voll., III. Il catalogo è manoscritto. Ne esiste un'edizione a stampa parziale, costituita da un unico volume, pubblicata nel 1918, che si ferma, però, al ms. branc. II A 10.

¹⁰ *Id.*, *Un cancionero manoscritto brancacciano*, in J. Valera (a cura di), *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado: estudios de erudición española*, Madrid, Librería General de V. Suarez, 1899, II, pp. 683-92. Miola, indotto in errore dalle rubriche presenti nel manoscritto, che talvolta – come vedremo – individuano singolarmente anche i componimenti incorporati all'interno di *ensaladas*, enumera 78 componimenti anziché i 72 indicati nella presente edizione.

¹¹ R. Foulché-Delbosc (ed.), *Romancero de la Biblioteca Brancacciana*, in "Revue Hispanique", 65, 1925, pp. 345-96. Il numero di 69 componimenti individuati dallo studioso francese deriva dall'ellissi del riferimento alla duplice copia di 2 componimenti (VII e XLV) e dall'ingiustificata omissione dell'ultimo componimento (LXXII).

¹² C. Acutis, "Romancero" brancacciano (cod. V. A. 16) della Biblioteca Vittorio Emanuele III di Napoli, in G. M. Bertini, C. Acutis, *La romanza spagnola in Italia*, Torino, Giappichelli, 1970, pp. 221-7.

¹³ G. Caravaggi, *Il "Romance del Zaragozano" secondo il "cancionerillo" inedito della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei* (1979), ora in *Id.*, *Agua secreta. Studi del Maestro sulla*

ticolar modo alla componenete popolareggiante attestata nel canzoniere, come la monografia sul *villancico* di Antonio Sánchez Romeralo (XIVa, XXVa, XLV, LIII, LVIII),¹⁴ l'antologia erotica di Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissourges (XXVIII)¹⁵ e quelle di poesia tradizionale di Dámaso Alonso e José Manuel Blecua (XII, XXVa, XLa)¹⁶ e José María Alín (XXVa)¹⁷ e, ovviamente, il monumentale *Nuevo corpus* di Margit Frenk (X, XIV, XVI, XXII, XXV, XXX, XL, XLI, XLIV, XLV, LIII, LVIII, LXI, LXII, LXIV, LXVII, LXX).¹⁸ Infine, gli autori di edizioni di antologie manoscritte o a stampa o dell'opera di un singolo autore hanno variamente attinto ai componimenti attestati nel codice – consultando direttamente il manoscritto o attraverso la citata edizione di Folché-Delbosc – per la realizzazione dei loro apparati, quali Antonio Carreira, per l'edizione dei *romances* gongorini (V, XI, XV, XXII, XXIV, LIV, LXIII),¹⁹ e Paolo Pintacuda, per l'edizione del canzoniere classense RaCl 263 (XI, XIV, XX, XXVI, LXIX).²⁰

Un canzoniere di «poesías varias»

Vale la pena riportare quasi per intero il passo che Rodríguez-Moñino dedica alla descrizione della particolare composizione di questi interessanti prodotti artistici:

«El romance aislado, las décimas, la letrilla, el soneto, las lirás y aun las octavas (si no son muchas), circulan de mano en mano. [...] Una vez salida la pieza breve de manos del autor, es difícil detenerla en su camino. Probablemente, el pri-

tradizione lirica iberica raccolti per il suo ottantesimo compleanno, Pavia, Ibis, 2014, pp. 269-83.

¹⁴ A. Sánchez Romeralo, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969, in particolare pp. 488-9 (all'interno dell'*Antología popular*).

¹⁵ P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissourges (eds.), *Poesía erótica del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 78-80, n. 52.

¹⁶ D. Alonso, J. M. Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 96-8, nums. 240-3.

¹⁷ J. M. Alín (ed.), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 416-7, n. 793.

¹⁸ M. Frenk (ed.), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, El Colegio de México, 2003, 2 voll. Per il riferimento puntuale a ciascun componimento si veda il commento ad esso dedicato nella presente edizione.

¹⁹ A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 voll.

²⁰ P. Pintacuda (ed.), *Libro romanzero...*, cit.

mer poseedor hace una copia fiel, exacta, pura; de ahí se obtienen traslados, más o menos fidedignos, poniendo a veces el nombre del poeta y a veces no. ¡Y a circular...! Cada adquirente guarda con celo las hojillas al lado de otras que van formando su pequeña colección poética, y cuando hay volumen suficiente, si es hombre de posibles, las hace copiar sobre un grueso cuaderno que rotulará *Poesías varias* o *Rimas de varios ingenios*; si no, por poco dinero le encuadernarán en zamarra de pergamino el conjunto de hojas de diferente letra, tamaño y hasta época. Porque el pequeño coleccionista con igual gusto recoge las *Coplas del Provincial* que los sonetos de Góngora o las liras de fray Luis: tal como llegan a sus manos».²¹

Se è indubbio che tali florilegi manoscritti accoglievano l'uno accanto all'altro componimenti di valore letterario assai differente, è, però, altrettanto vero, come è stato notato, che ciò non implica in alcun modo che i singoli collezionisti copiassero qualsiasi testo di cui disponessero; vi era, al contrario, per ognuno di essi, una consapevole selezione nel trascrivere i componimenti che rispecchiassero i propri interessi e, in alcuni casi, persino, un disegno più o meno coerente e compiuto.²²

72 sono i testi poetici trascritti in Br; il numero dei componimenti si riduce, tuttavia, a 70 dal momento che due di essi (VII, XLV) risultano copiati due volte, senza varianti, nel corso del manoscritto (cfr. LVI, LVII). Ebbene, pur nell'assenza di una rigorosa struttura interna in sezioni metriche, tematiche o d'altro tipo, i componimenti che costituiscono il florilegio rivelano, innanzitutto, un particolare interesse da parte dell'anonimo copista – in analogia con diverse antologie manoscritte ad esso coeve – per le forme e i generi propriamente ascrivibili alla tradizione spagnola, con netta predominanza per *romances*, canzoni in *redondillas* e *villancicos*. Se pure vi si incontrano, quasi al pari di eccezioni, due componimenti in metri italiani, non si tratta né di ottave né di sonetti, quanto piuttosto di una novella in versi (XXVI) e una canzone amorosa, peraltro tronca (LXXI), entrambi in terzine di endecasillabi. Per quanto riguarda la canzone, il carattere tronco di essa e la posizione nell'ultima carta inducono ad andare cauti con le ipotesi; per la novella, invece, sembra possibile estendere quanto osservato da Pintacuda a proposito di una situazione di penuria di carattere analogo riscontrata nel canzoniere classense RaCl 263. Lo studioso, infatti,

²¹ A. Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica...*, cit., pp. 38-9.

²² Cfr. M. Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, FCE, 2005, pp. 140-3.

nel sottolineare il ricercato contrasto tra forma aulica e contenuti comici di alcuni componimenti in metri italiani presenti nel classense, ne riconduceva la presenza ad una coerenza col tema erotico-burlesco, dominante nel florilegio, piuttosto che alla forma italianeggiante.²³ Ebbene, come il manoscritto ravennate, anche Br si presenta permeato da una prospettiva completamente laica, con totale assenza di componimenti di ispirazione religiosa e, al contrario, con frequente apertura a testi di carattere erotico-burlesco (VI, IX, XVIII, XIX, XXVI, XXVIII, LXVII, LXIX). Ad ogni modo la tradizione popolareggiante, cui fanno capo tali componimenti, si alterna nel florilegio a toni più elevati e gravi, di chiara derivazione petrarchesco-*cancioneril*, in una riuscita *variatio* formale e tonale il cui equilibrio è assicurato da una sostanziale unità tematica, dovuta alla predominanza del tema amoroso.

Prima di passare ad un più analitico esame delle forme e dei temi che caratterizzano l'antologia, è opportuno spendere qualche parola relativa al periodo e al luogo della sua composizione. Purtroppo il manoscritto, come evidenziato in sede di descrizione, si presenta avaro di indicazioni concernenti una sua datazione, né elementi paratestuali di alcun tipo o riferimenti a personaggi o eventi storici interni ai testi consentono di avanzare ipotesi in tal senso. Non resta altro, pertanto, che interrogare i singoli componimenti e tentare di ricavare da essi quantomeno un intervallo di tempo in cui ragionevolmente situare la nostra antologia. A tal proposito va detto che la presenza, per alcuni componimenti, di una data di pubblicazione in uno o più florilegi a stampa fornisce, in effetti, una data grosso modo orientativa del periodo di composizione ma, a voler essere precisi, non ci consente di approssimarci ad essa se non mediante un termine *ante quem*. È risaputo, infatti, che, prima che un componimento trovasse accoglienza in un qualsivoglia *romancero* o *cancionero* ed entrasse così nel circuito a stampa, poteva circolare anche per diversi anni in forma manoscritta e, in alcuni casi, persino orale. Si pensi ad esempio, per limitarci a casi attestati nel nostro florilegio, all'*ensalada* «Riñó con Juanilla» (XIV) che, prima di essere accolta nel *Ramillete de flores* di Pedro Flores nel 1593, circolava manoscritta almeno dal 1589, data di composizione del già citato testimone classense RaCl; o al *romancillo* gongorino «La más bella niña» (XXII), datato da Chacón 1580 e, però, pubblicato per la prima volta solo nel 1589, nella *Flor* di Pedro Moncayo; o, infine, al *Testamento de Celestina* (L), la cui prima attestazione a stampa a noi nota risale ad un *pliego* del 1597 mentre il testimone manoscritto più anti-

²³ Cfr. P. Pintacuda, *Libro romanzero...*, cit., p. 22.

co è datato al 1582. In tale prospettiva, dunque, il componimento – tra quelli di Br di cui possediamo una qualche datazione di riferimento – che ci spinge maggiormente oltre è la canzone di Lupercio Leonardo de Argensola «Bien pensara quien me oyere» (XXXIII), pubblicata per la prima volta nella *Flor* del 1602, l'unica, in effetti, che potrebbe indurci a varcare – seppur con estrema cautela – le soglie del XVII secolo.²⁴ Accanto, dunque, all'orientativa data della prima pubblicazione a stampa dei singoli componimenti, è, in effetti, la partecipazione del canzoniere ad una sorta di moda letteraria ben precisa che induce a situarlo con un buon margine di probabilità tra gli ultimissimi anni del XVI secolo e, al massimo, i primissimi del secolo successivo. In questi anni, infatti, si affermava e raggiungeva l'apice del successo il cosiddetto *romancero nuevo*; successo legato, com'è noto, da un lato alla pubblicazione delle parti della *Flor*, raccolte di *romances* – ma non solo – pubblicate a partire dal 1589 e lungo tutto l'ultimo decennio del Cinquecento sino a confluire nel monumentale *Romancero general* del 1600, e, dall'altro, agli innumerevoli *pliegos sueltos*, in particolare nella serie dei *cuadernos* valenzani, che assicurarono la diffusione del genere anche tra gli strati meno abbienti della società.²⁵ Si tratta, tuttavia, di una ricca e rapida fioritura cui fa seguito un altrettanto rapido declino, da attribuire ad un progressivo cambio di gusto di cui si cominciano a scorgere i primi segni sin dal 1604, anno in cui viene pubblicata per l'ultima volta la dodicesima e ultima parte delle *Flores*.²⁶ Successivamente a tale data, si continuano, in effetti, a pubblicare in varie sedi tali *romances* ma se ne compongono molti meno di tal tipo;

²⁴ Bisogna, anche in questo caso, fermarsi sul terreno delle ipotesi. Tra i testimoni manoscritti del componimento, infatti, vi è un florilegio, noto come *Romancero de palacio* (MP 996), che gli editori moderni hanno datato, sulla base di diversi indizi interni, tra il 1595 e il 1598. Cfr. R. A. Di Franco, J. J. Labrador Herraiz, L. A. Bernard (eds.), *Romancero de palacio: (siglo XVI)*, Lakewood, Cleveland State University, 1999, pp. XVII-XVIII. A dar fede a tale testimonianza, dunque, anche questo componimento circolò manoscritto prima di essere pubblicato nel 1602, per quanto, sicuramente, con una diffusione più circoscritta rispetto a quella successiva alla stampa. Sebbene sia difficile, vista l'impossibilità di localizzare tanto l'origine di MP 996 che di Br, stabilire il rapporto tra i due florilegi, va notato che, almeno per quanto concerne il componimento in esame – ma il discorso non è estendibile a tutti i componimenti condivisi tra i due testimoni –, le versioni testuali di entrambi risultano molto prossime (per maggiori dettagli si rinvia all'apparato realizzato nella presente edizione).

²⁵ Sulla serie di *pliegos* stampati a Valenza negli ultimi decenni del Cinquecento si veda A. Rodríguez-Moñino, *Los cancionerillos de Munich (1589-1602) y las series valencianas del romancero nuevo. Noticias bibliográficas*, Madrid, Estudios Bibliográficos, 1963.

²⁶ Cfr. J. F. Montesinos, *Estudio preliminar* all'edizione dell'antologia di Pedro Arias Pérez, *Primavera y flor de los mejores romances (Madrid, 1621)*, Valencia, Castalia, 1954, pp. IX-XCIV, in particolare pp. IX-XI.

sono, infatti, gli stessi poeti che avevano fatto originato e alimentato, con le loro creazioni, tale moda, ad avviare un processo di parodizzazione del genere – di cui si possono scorgere alcune tracce nel nostro XLVIII – e, al contempo, ad indirizzarsi verso nuove soluzioni o, semplicemente, in molti casi, a proseguire su sentieri diversi e in parte già sperimentati, che ora però divengono via via i più frequenti: *romances* sempre più brevi, quasi sempre intercalati da un *estribillo*, rigidamente strutturati in quartine e in cui il legame con la musica è assai più marcato; è il cosiddetto *romancero novísimo* che si imporrà progressivamente mediante le antologie che videro la luce nel primo trentennio del XVII secolo, quali il *Jardín de amadores* (1611) di Francisco Sabad – che deve, in realtà, ancora molto alle *Flores* e al *Romancero general* –, il *Laberinto amoroso* (1618) di Juan Chen, sino alla *Primavera y flor* di Arias Pérez (1621).²⁷ Ebbero, se da un lato non si registrano rapporti diretti con tali antologie primosecentesche,²⁸ al contrario, Br rivela un fittissimo dialogo con le *Flores*, con le quali condivide ben 30 componimenti su 70, e con i *cuadernos valenzani*, in cui si pubblicano 9 componimenti traditi anche da Br. Al pari delle prime parti della *Flor*, inoltre, Br rivela una predilezione per il *romancero* moresco (9 *romances* su 30) rispetto a quello pastorale (attestato con soli 3 *romances* in Br) e sembra, quindi, estraneo a quell’inversione di tendenza tra i due sottogeneri che si realizza gradualmente già tra le varie parti della *Flor* nel corso dell’ultimo decennio del Cinquecento.²⁹ Ancora in Br si incontra, accanto a *romances* propriamente *nuevos*, spesso con *estribillo* e, ad ogni modo, chiaramente destinati al

²⁷ Ivi, pp. XIII-XV e XLI-LXVII. Si vedano anche gli studi introduttivi alle edizioni moderne del *Jardín* e del *Laberinto* di B. J. Mortenson (ed.), *Critical Editions of Spanish Artistic Ballads (Romancero artísticos) 1580-1650. Jardín de amadores (1611)*, Leweston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1998 e J. M. Blecua (ed.), *Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta agora han salido a luz. Recopilado por Juan de Chen (Barcelona, 1618)*, Valencia, Castalia, 1953.

²⁸ Si incontrano, in effetti, in Br *romances* pubblicati nel *Jardín* (V, X, XV, LXIV), nel *Laberinto* (XXXIII, LXIX) e nella seconda parte della *Primavera* (XXXIII), ma si tratta di componimenti che derivano ad ogni modo dalle *Flores* o dal *Romancero general*. Per questi e per i successivi riferimenti ai testimoni con cui Br condivide componimenti si veda l’*Indice dei testimoni con testi presenti in Br* della presente edizione.

²⁹ Se, a partire dalla quarta parte della *Flor* (f4-5), comincia a registrarsi un’inversione di tendenza nella proporzione tra i due generi, moresco e pastorale, agli inizi del Seicento può dirsi, secondo Menéndez Pidal, superata la moda moresca; al contrario, il *romancero* pastorale proseguirà, rinnovato, nel *novísimo*. Si vedano, al proposito, R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 voll., II, pp. 136 e 160-1 e J. F. Montesinos, *Estudio preliminar*, cit., pp. XLV-LIII.

canto, almeno un esempio, il XXVII, del *romancero* cosiddetto erudito, mediazione tra il *romancero viejo* e *nuevo*, i cui *romances*, più lunghi e prosaici e destinati alla lettura o, al più, alla recitazione, sono sempre più di rado inclusi in antologie manoscritte e a stampa già a partire dagli ultimissimi anni del XVI secolo. Un componimento, poi, che rinvia ad uno scenario invero più tardocinquecentesco che primosecentesco è il componimento «Tiniendo de vos tal prenda» (XIX); si tratta di una *zarabanda* (XIX), genere per musica e ballo che sarà progressivamente soppiantato, proprio tra fine secolo e inizi del successivo, dall'affermarsi della *seguidilla*. Di quest'ultimo genere, peraltro, Br attesta scarsi esempi (LXII, LXIII, LXVII) e, per di più, spesso in una forma ancora metricamente incerta e fluttuante.³⁰

Anche per quanto concerne il luogo fisico in cui fu concepito e/o interamente realizzato il florilegio, pochi sono i dati in nostro possesso. Se da un lato è possibile far riferimento al primo possessore del codice di cui abbiamo notizia, il cardinale Brancaccio, sono, anche in questo caso, soprattutto i testi a fornirci indizi variamente significativi. Dal punto di vista linguistico sono stati riscontrati alcuni – a dire il vero assai rari – italianismi grafici che legittimano l'ipotesi, avanzata già da Miola ma respinta da Acutis, che si tratti – almeno per la mano principale – di un copista italiano. In ogni caso, a voler dar credito a tale ipotesi, si deve supporre che si trattasse di un italiano provvisto di un'ottima conoscenza del castigliano e di una sua piena padronanza grafica, acquisita, probabilmente, grazie ad una frequentazione ordinaria con la lingua.³¹ Accanto alla possibilità di un'origine nostrana del copista, orientano in particolar modo verso una realizzazione del canzoniere sul suolo italiano almeno due componimenti, i cui testimoni a noi giunti rinviano ad una circolazione esclusivamente italiana (XXXIV e LIX).³² Più difficile è, però, tentare di andare oltre questa

³⁰ Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 247-58, in particolare pp. 252-3. Sulla diffusione della *seguidilla* nell'ambito del *romancero nuevo* e *novísimo*, si veda anche J. F. Montesinos, *Estudio preliminar*, cit., pp. LXXIV-LXXXV.

³¹ Ben diverso è il caso di altri canzonieri realizzati da copisti italiani, quali il già citato RaCl 263 o il RV L VI 200, in cui è fittissima e diversificata l'interferenza grafica e fonetica dell'italiano. Se per il manoscritto ravennate si è già citata l'edizione moderna di P. Pintacuda, *Libro romanzero...*, cit. (alle pp. 591-7 si incontra un ricco elenco di italianismi), per il florilegio romano il rinvio è all'*Estudio preliminar* all'edizione moderna realizzata da R. A. Di Franco, J. J. Labrador, (eds.), *Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L. VI. 200*, Málaga, Universidad de Málaga, 2008, pp. 329-40, in particolare p. 330. Per gli italianismi grafici di Br si veda *infra*, p. 40.

³² Per ulteriori informazioni si vedano i commenti ai due testi.

prima approssimazione e restringere il campo. Le ipotesi di una circolazione del florilegio in area napoletana o romana, infatti, sembrano essere ugualmente valide, vista l'attiva partecipazione del cardinale a entrambi i circoli intellettuali dell'Accademia napoletana degli Oziosi, di cui era stato, allora giovanissimo, socio fondatore nel 1611, e di quella romana degli Umoristi, di cui divenne membro nel 1613.³³ Né è d'aiuto in tal senso il fatto che l'unica altra testimonianza a noi nota del componimento XXXIV – uno dei due componimenti di presunta origine italiana cui si è fatto riferimento – si incontri in un manoscritto che si conserva oggi a Roma ma che fu realizzato alla corte di Carlo Emanuele di Savoia nell'ultimo decennio del Cinquecento.³⁴ Ad ogni modo, non bisogna dimenticare che, alla data di composizione ipotizzata, il cardinale Brancaccio era poco più che un bambino per cui entrò in possesso del codice in un momento sicuramente successivo alla sua realizzazione e prima destinazione.

Passando ora all'analisi dei componimenti, il testo risulta spesso buono; si incontrano, talvolta, lezioni preferibili rispetto a quelle tradite dagli altri testimoni e non di rado unitestimoniate. Al contempo, però, non mancano le deturpazioni frequenti in questi florilegi manoscritti, meno controllati dei testimoni a stampa. Di scarso successo risultano, com'era prevedibile, i tentativi di individuare fonti precise per ciascun componimento.³⁵ Pochi sono, in effetti, i casi in cui il testo di Br si avvicina senza eccessive varianti ad altri testimoni – spiccano in tal senso i componimenti di Pedro de Padilla (XXVII, LI) con la versione pubblicata nel suo *Romancero* (1583) – e, spesso, la prossimità testuale di uno o più componimenti non è estendibile a tutti i testi condivisi con un testimone – il caso di MP 996 è esemplificativo –. In particolare, la *collatio* con i testimoni delle *Flores* e il *Romancero general* con cui, come si è detto, Br condivide mol-

³³ Si veda, al proposito, C. Volpi, *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio...*, cit., pp. 120-1.

³⁴ Al riguardo si veda lo studio introduttivo all'edizione del manoscritto nel già citato lavoro di R. A. Di Franco, J. J. Labrador, (eds.), *Dos cancioneros hispano-italianos...*, cit., pp. 19-44; a tali pagine si rinvia anche per un prezioso panorama dei rapporti tra Spagna e Italia sul finire del Cinquecento, con particolare attenzione alla circolazione musicale dei componimenti in lingua castigliana.

³⁵ L'eccezionale fluidità testuale della poesia del *siglo de oro* ha indotto a rivolgere particolare attenzione alla variabilità tra le versioni attestate, dovuta a molteplici e svariati fattori concernenti la produzione, ricezione e trasmissione dei testi aurei. Se per l'influenza di una trasmissione orale, recitata e cantata, può vedersi il già citato studio di M. Frenk, *Entre la voz y el silencio...*, cit., per l'incidenza della circolazione a stampa basti il rinvio a M. Garvín, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2007.

ti componimenti, ha portato alla luce la frequenza di notevoli discrepanze tra i testi – si vedano, a solo titolo di esempio, i testi di VII, XX, XLI, XLIII, LXIV, LVI –; tali divergenze sostanziali inducono ragionevolmente a ritenere che il copista di Br si servisse di altre fonti per tali componimenti. Né i testi sono spesso prossimi a quelli editi nei *pliegos* individuati. Per quanto riguarda, invece, il rapporto con gli oltre cento testimoni manoscritti aurei con cui Br condivide attestazioni, va segnalata la notevole condivisione numerica di componimenti con alcuni di essi; spiccano, in particolare – per quanto si tratti, spesso, di componimenti piuttosto famosi, attestati il più delle volte anche in almeno una delle *Flores* – i manoscritti MN 3915, MN 17556, MP 996 e MP 1581, con ciascuno dei quali Br condivide più di 10 componimenti. Ad ogni modo, è opportuno precisare che una puntuale *collatio* tra i testi dei diversi testimoni non ha mai consentito di individuare espliciti legami diretti con nessuno di essi, né, in effetti, con altri con meno attestazioni in comune.

Accanto ai componimenti che Br condivide con maggiore o minore familiarità testuale con altri testimoni, vanno, infine, segnalati quelli che, invece, sulla base delle nostre ricerche, risultano essere preziosi *unica* del florilegio:

- VI. «En justas de amor»
- VIII. «Ningún remedio hay tan bueno»
- XIII. «Haciendo fiestas la corte»
- XVIII. «Carillo, a risa provoca»
- XIX. «Tiniendo de vos tal prenda»
- XXIII. «Que con quatro mil reparta»
- XXXVII. «Vuestro dolor desigual»
- XLIV. «Siendo libre, niña»
- LVIII. «¡Alarga, morenica, el paso!»
- LXV. «¡Ay, memoria amarga!»

Accanto ad essi, segnaliamo, inoltre, i componimenti che, pur essendo introdotti da *letras* più o meno celebri, si sviluppano in Br in strofe glossatorie unitestimoniate:

- III. «Madre, una serrana»
- XII. «La del abanillo»
- XLV. «No me aprovecharon»
- LIII. «Púsoseme el sol»

LXVII. «¡Qué se le da a mi madre!»

Contribuiscono, infine, ad accrescere l'interesse del florilegio, alcuni componimenti che, pur essendo pluritestimoniati, si presentano in Br in una versione che diverge in maniera notevole rispetto a quella trådita dagli altri testimoni:

XLVIII «Por las montañas de Jaca»

LXXII «Vuesa majestad me ahorque»

o che presentano in Br almeno una strofa unitestimoniata:

XXVIII. «¿Quién quiere un mozo galán y dispuesto?»

XLIX. «A la sombra de un aliso»

L. «Celestina, cuya fama»

LIX. «Dura, pensamiento»

LXIII. «A la vista de Tarifa»

LXIV. «Rogáselo, madre»

LXVI. «Domingo, por la mañana»

LXVIII. «Madre, la mi madre»

Generi e forme

Come anticipato, l'antologista di Br non articola la propria silloge secondo sezioni metriche. I generi poetici della tradizione spagnola, in rinnovata auge a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, si alternano liberamente nel canzoniere secondo un tacito principio di *variatio* che si estende, in pochi casi, anche a forme italianeggianti.³⁶

Il genere in assoluto più rappresentato nel florilegio è il *romance*. 30 sono, infatti, i *romances* attestati (I, II, IV, V, VII, XI, XIII, XV, XVII, XX, XXVII, XXXI, XXXII, XXXV, XXXVI, XXXIX, XLI, XLIII, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, LII, LIV, LV, LVI, LX, LXIII, LXVI);³⁷ la cifra diviene ancor più significativa se si considera anche la forma minore (in senari) del *romancillo* (III, XIV, XXII, XXIV, XL, XLII, XLIV, LXII, LXIV, LXV, LXIX). Con una sola

³⁶ Per un elenco sintetico delle forme metriche attestate nel canzoniere si rinvia all'*Indice metrico*, p. 438.

³⁷ La cifra esatta è di 29, in quanto il *romance* LVI costituisce copia identica del VII.

eccezione, rappresentata dal *romance* erudito di Pedro de Padilla cui si è già fatto riferimento (XXVII), il *romancero nuevo* è il grande protagonista del canzoniere, con la sua struttura in quartine, il predominio quasi assoluto dell'assonanza, il legame con la musica, la frequente presenza di *estribillos* e, talvolta, persino di appendici propriamente liriche (cfr. XIV, XL), la sua componente autobiografica e i lunghi monologhi, i concetti e le metafore.³⁸ Accanto a *romances* storico-eroici (XVII, XLVII, LXVI), moreschi (XIII, XV, XXXI, XXXVI, XLIII, XLVI, LII, LIV, LX), pastorali (VII, XX, XLIX), satirici della moda moresca (XLVIII), africani o *de cautivo* (V, LXIII) e ariosteschi (XXXV, XXXIX),³⁹ si incontrano *romances* e *romancillos* che testimoniano la feconda contaminazione tematico-stilistica e formale del genere con l'altro grande filone della poesia tradizionale spagnola, ovvero la poesia popolareggiante (III, IV, XI, XIV, XXII, XL, XLI, XLII, XLIV, LV, LXII, LXIV),⁴⁰ o che, in misura minore, proseguono la tradizione colta del *romancero* cortese (LXV) e satirico-moraleggiante (I, II, XXIV, XXXII, LXIX).⁴¹

Analoga oscillazione tra ispirazione colta e popolareggiante si riscontra nelle 9 canzoni amorose in *redondillas* (VIII, XVIII, XXI, XXVb, XXXIV, XXXVIII) o *redondillas menores* (VI, XII, XXVd) – 2 delle quali sono incastonate in un'*ensalada* (XXVb e XXVd) –, copiate nella prima metà del canzoniere, testimonianza tardiva di un genere che ebbe ampio sviluppo tra XV e prima

³⁸ Sulle caratteristiche del *romancero nuevo* si vedano, oltre all'ancora imprescindibile studio di R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, cit., I, pp. 117-202, gli studi di J. F. Montesinos, *Algunos problemas del Romancero nuevo*, in "Romance Philology", 6, 1952-3, pp. 231-47; A. Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979, in particolare pp. 13-54; l'introduzione all'antologia di J. F. Randolph, *Anthology of the romancero nuevo (1580-1600)*, New York, Peter Lang, 1988, pp. 1-19.

³⁹ Sui tratti costitutivi dei principali sottogeneri tematici del *romancero nuevo* (moresco e satirico della moda moresca, africano o *de cautivo*, pastorale e storico-eroico) si veda R. Menéndez Pidal, *El romancero hispánico...*, cit., pp. 126-42; per il *romancero* di ispirazione ariostesca imprescindibile è il rinvio a M. Chevalier, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.

⁴⁰ Rinviamo al proposito agli studi di M. Frenk, *El romancero y la antigua lírica popular* (2001), *Los romances-villancico* (1984) e *Las letrillas romanceadas* (1993), ora raccolti in *E-ad., Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, cit., rispettivamente pp. 604-20, 621-31, 632-42.

⁴¹ Su tale tipologia colta del *romancero*, noto come *romancero* cortese o trobadorico e sviluppatosi sin dagli esordi dell'interesse dei poeti colti per il genere nei primi decenni del XVI secolo, si vedano almeno V. Dumanoir, *Le Romancero courtois. Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, e V. Beltrán, *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger, 2016, pp. 49-78.

metà del XVI secolo.⁴² Il genere, infatti, era stato praticamente soppiantato nel corso del Cinquecento dal *villancico* e da forme di derivazione italiana, e ciò si riflette, ad esempio, nell'assenza del termine *canción* nelle rubriche introduttive di Br, in cui tali componimenti vengono denominati *letrilla* o, più raramente, *letra*.⁴³ Né in ciò il copista di Br si allontana da una prassi frequente nei florileggi manoscritti – e non solo – del tempo e che riflette l'incertezza terminologica dei generi poetici nel *Siglo de oro*, dovuta tanto all'assenza di confini netti tra i generi quanto alle naturali evoluzioni cui essi erano soggetti in una fase di frequenti sperimentazioni e ibridismi.⁴⁴ È bene soffermarsi brevemente su questo aspetto e distinguere – anche al fine di una maggiore chiarezza della terminologia adottata in sede di commento – i generi poetici e le forme metriche attestate nel florilegio. Solo in tempi moderni, in effetti, la critica è intervenuta a distinguere rigorosamente generi poetici con forme fisse, come il *villancico*, la cosiddetta *canción trovadoresca* o il *romance*, e generi che, invece, si servono di differenti soluzioni metriche, quale appunto la *letrilla*, la cui caratteristica sembra consistere non tanto in una forma specifica quanto nel contenuto, di tipo satirico-burlesco.⁴⁵ Tuttavia, nella prassi del *Siglo de oro*, il termine *letrilla* – o quello di *letra*, inteso spesso al tempo come suo sinonimo – indicava frequentemente *villancicos*, ma anche *romancillos* e forme affini, non necessariamente vincolati a toni satirici o parodico-burleschi.⁴⁶ Per quanto riguarda il termine *letra*,

⁴² Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 326-30.

⁴³ Interessanti sono, al proposito, le osservazioni di Isabella Tomassetti relative all'assenza del termine *canción* nei trattati poetici tra fine Cinquecento e inizio Seicento, che riconduce alla «necesidad de evitar una superposición equívoca con la canción petrarquista, en auge desde la mitad del Quinientos», mentre la canzone trobadorica si eclissava dietro l'affermazione crescente del *villancico*. «La omisión de los tratadistas – prosegue la studiosa – podría sugerir, pues, una suerte de extinción del género en la práctica poética y en la conciencia de los autores y de los tratadistas, con la consiguiente confluencia del repertorio formal y temático de la canción en el género afín del villancico». Cfr. I. Tomassetti, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008, p. 60.

⁴⁴ Basti ricordare i *romances con estribillo* e le *letrillas romanceadas* analizzati da Margit Frenk (*infra*, nota 40) o le sperimentazioni formali cui soggiace il *villancico* per opera di poeti colti come Góngora e Juana Inés de la Cruz (*infra*, nota 50).

⁴⁵ Tale contenuto di carattere satirico-burlesco si esprime mediante diverse soluzioni metriche, con predilezione per il *villancico* (esasillabico o ottosillabico) e il *romancillo*. Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 221 e 325.

⁴⁶ Prescindendo dalla maggiore libertà propria della tradizione manoscritta, anche nel *Romancero general* si riscontra la prassi di denominare come *letrillas* (o *letras*) *estribotes*, *villancicos* e *romancillos*, anche nei casi di poesie di tono grave e serio. Cfr. T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Editorial Labor, 1995, pp. 236-7. Par-

inoltre, l'uso aureo – che adottiamo in sede di commento – di definire in tal modo la *cabeza* di *romancillos*, *villancicos* e *glosas* derivava da un originario ricorso al termine per indicare – così nell'*Arte* di Encina (1496) – una strofa costituita da due a quattro versi (in quest'ultimo caso, però, con almeno un verso in *pie quebrado*) poi estesosi, come emerge da successivi trattati di poetica, ad indicare in generale la *cabeza* di tali componimenti.⁴⁷

Il terzo genere della triade dominante nel canzoniere è il *villancico*.⁴⁸ La maggior parte dei *villancicos* copiati in Br segue la forma canonica del genere, con *cabeza* tristica o tetrastica, verso di *enlace*, verso di *vuelta* e *estribillo* che riprende parzialmente o integralmente la *cabeza* (XXIII, XXIX, XXX, XLa, La, LIII, LXVII, LXX)⁴⁹ ma si incontrano anche esempi di *villancicos* con *cabeza* distica (X, XIVa, LVIII) o con *vuelatas* più complesse, espressione di un'evoluzione tardocinquecentesca del genere (XVI, XLV, LVII, LXI, LXVIII).⁵⁰ Il tono predominante è quello popolareggiante; non mancano, tuttavia, occasionali contaminazioni col registro stilistico elevato.⁵¹

Accanto alla canzone in *redondillas* e al *villancico*, il copista di Br accoglie nel proprio florilegio anche altre forme legate alla musica, quali l'*estribote* e l'*ensalada*. Forma imparentata col *villancico*, l'*estribote* si caratterizza per il ri-

tendo da tali considerazioni, Robert Jammes, nell'editare le *letrillas* gongorine, ritiene che tale denominazione possa essere utilizzata per indicare l'evoluzione aurea del *villancico* verso forme più complesse e, in quanto tale, non è assolutamente vincolata a contenuti satirico-burleschi ma, come il *villancico*, sperimenta un ventaglio tematico molto più ampio. Si veda al riguardo l'*Introducción* di Robert Jammes all'edizione di Luis de Góngora y Argote, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 7-13.

⁴⁷ Riferimenti al proposito, legati in particolar modo alla terminologia del *villancico*, si incontrano in I. Tomassetti, *Mil cosas tiene el amor...*, cit., pp. 52-64.

⁴⁸ Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 320-6.

⁴⁹ Il *villancico* LXX presenta, in realtà, una particolarità, per cui si rinvia al commento ad esso dedicato.

⁵⁰ Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., p. 325. Tra i maggiori sperimentatori del genere spicca Góngora, per cui si veda l'introduzione di Jammes a quelle che definisce, seguendo i copisti del tempo, *letrillas*. Cfr. R. Jammes, *Introducción*, cit., pp. 13-4. Va, tuttavia, precisato che tale evoluzione ha, in qualche modo, precedenti già nel *villancico* quattrocentesco, dove pure è possibile incontrare, secondo il modello delle *Cantigas* di Alfonso il Saggio, *vuelatas* più ampie con versi sciolti o in rima tra loro, sebbene non si giunga mai alle estremizzazioni proprie della fase tarda del genere. Si veda al proposito T. Navarro Tomás, *Métrica española...*, cit., pp. 171-5, 235-6 e 287-8. Precisiamo, come anticipato altrove, che il componimento LVII è copia identica del XLV.

⁵¹ Sulla natura colta di tali forme popolareggianti si veda V. Beltrán, *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética antropológica de la lírica oral*, Kassel, Reichenberger, 2009, in particolare pp. 13-67.

corso a una *mudanza* tristica – anziché tetrastica – monorimica;⁵² aperto a qualsiasi tema, con predominanza per quello amoroso, si incontra in Br nelle vesti di una maliziosa *zarabanda* (XIX)⁵³ e di un'agile canzonetta amorosa (LIX). Altro genere che particolarmente legato alla musica è l'*ensalada* (o *ensaladilla*), etichetta che Rengifo assegnava ad un particolare tipo di componimento:

Ensalada es una composición de coplas redondillas entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no sólo españoles, pero de otras lenguas, sin order de unos versos a otros, al alvedrío del poeta; y según la variedad de las letras, se va mudando la música. Y por esso se llama «ensalada», por la mezcla de metros y sonadas que lleva [...].⁵⁴

ma che, in effetti, si può estendere nella prassi a qualsiasi componimento polimetrico che presenti al suo interno altri testi, più o meno brevi, intercalati secondo un rapporto di subordinazione o, anche, di giustapposizione rispetto al componimento principale.⁵⁵ La polimetria può derivare dall'accostamento di testi differenti (XIV, XL) o, anche, essere intrinseca al componimento che funge da cornice (XXV, L).

Due sono, inoltre, gli esempi di *glosa* (IX, LI).⁵⁶ Genere cortigiano e intellettualistico che si sviluppa a partire dalla metà del XV secolo,⁵⁷ consta di una struttura duplice: un testo preesistente, di cui si incorporano alcuni versi nel nuovo componimento; un nuovo componimento, ovvero la glossa propriamente

⁵² R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 315-20.

⁵³ Si è già accennato alla *zarabanda* in relazione alla sua diffusione in Spagna intorno al 1580 e ad un suo successivo declino, da collocare agli inizi del secolo successivo, in seguito all'affermarsi della *seguidilla*. Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., p. 252 e *infra*, la nota 186 di commento al componimento.

⁵⁴ A. Pérez Pascual (ed.), Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Kassel, Reichenberger, 2012, p. 314.

⁵⁵ Cfr. T. Navarro Tomás, *Métrica española...*, cit., pp. 244-5.

⁵⁶ Oltre al primo, fondamentale studio sul genere, realizzato da H. Janner, *La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas*, in "RFE", 27, 1943, pp. 181-232, si veda anche E. Scoles, I. Ravasini, *Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della "glosa"*, in A. Ménendez Collera, V. Roncero López (a cura di), *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 615-31, in cui le due studiose offrono una dettagliata analisi delle origini e dell'evoluzione del termine e del genere lirico, e R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 330-9.

⁵⁷ Accanto al già citato studio di E. Scoles, I. Ravasini, *Intertestualità e interpretazione...*, cit., si veda, per la *glosa* del Quattrocento il recente contributo di I. Tomassetti, "Cantaré según veredes". *Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2017.

detta, che si propone di spiegare, interpretare e commentare i versi citati. È fondamentale, inoltre, che tali versi citati siano flessibili a piegarsi a nuovi significati in nuovi contesti e che si integrino nella glossa sia dal punto di vista metrico-rimico che logico-sintattico.⁵⁸ Pur costituendo un genere flessibile dal punto di vista metrico, è possibile individuare una forma canonizzata dai trattatisti del tempo e predominante a partire dalla prima metà del XVI secolo. Essa consiste in un testo preesistente costituito da uno a quattro versi ottosillabici e in una glossa formata da altrettante *décimas* ottosillabiche, che commentano tale testo e ne citano ciascuna un verso in ultima posizione.⁵⁹ Delle due *glosas* copiate in Br la seconda (LI), si avvicina, almeno in parte, a tale forma: si serve, infatti, della *décima* come strofa glossatoria (sottoforma di *copla real*) ma sceglie un testo preesistente di cinque ottonari – anziché quattro –. L'altro componimento etichettato come *glosa* (IX), invece, rientra in quelli che Janner definiva «casos limítrofes», espressione di una sperimentazione nel genere, legata soprattutto all'incontro della *glosa* con altri generi coevi – in questo caso l'*ensalada* –, maggiore è, in tali componimenti, la componente virtuosistica e d'artificio.⁶⁰ Il copista di Br denomina il componimento «glosa de muchos romances» (c. 19r); la sua struttura in *quintillas* prevede – rispetto al tipo canonico – uno sdoppiamento dell'inserito citazionale, presente in ciascuna strofa ed esteso a due versi contigui, tratti ogni volta da un differente *romance* preesistente.⁶¹ In questo caso, tuttavia, il virtuosismo non deriva esclusivamente dalla citazione plurima e dalla sua maggiore frequenza – dislocata in *quintillas* piuttosto che in *décimas* – quanto soprattutto dalla rifunzionalizzazione di tali citazioni in un contesto completamente altro, ora speculare, ora frutto di abbassamento parodico, perseguito per ciascuno dei *romances* citati, in un chiaro intento satirico-burlesco estraneo ai componimenti originari e proprio di una fase avanzata nell'evoluzione del genere.⁶² Infine, la scelta, condivisa in entrambi i compo-

⁵⁸ Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 331.

⁵⁹ Ivi, pp. 333-4.

⁶⁰ Cfr. H. Janner, *La glosa española...*, cit., p. 189.

⁶¹ Va precisato che, sin dagli inizi del XVI secolo, era divenuto comune per le *glosas* di *romances* inserire in ogni strofa due versi, anziché uno, al fine di evitare un'estensione eccessiva del componimento glossatorio. Per un quadro delle diverse modalità di inserimento dei versi citati nelle *glosas* si veda E. Scoles, I. Ravasini, *Intertestualità e interpretazione...*, cit., p. 623.

⁶² Tali particolari tipologie di *glosas* vengono spesso associate alle *ensaladas* (o *ensaladillas*). Sulla loro diffusione e sul rapporto che istaurano con i *romances* citati si vedano, oltre alle pagine di R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, cit., pp. 95-8, in cui le definisce, appunto, centoni o *ensaladas*, i lavori di Piacentini e Perinán, in particolare G. Piacentini, *Romances*

nimenti, del tema amoroso, declinato ora languidamente, ora giocosamente, rientra nella grande apertura tematica del genere tra fine Cinquecento e inizi del secolo successivo.⁶³

Completano il ventaglio di forme metriche in *arte menor* un epigramma, scritto in una rara *copla de arte menor* (LXII),⁶⁴ e due testi lirici di più ampio respiro e di più elevata ispirazione, ovvero un componimento di Lupercio de Argensola, scritto in *décimas espinelas* (XXXIII)⁶⁵ e un'anonima e unitestimoniata poesia in *coplas castellanas* (XXXVII).⁶⁶

Infine, quasi a spezzare la pur varia alternanza di senari e ottonari di *romances*, *villancicos*, canzoni e *glosas*, il canzoniere accoglie quattro componimenti in endecasillabi, molto diversi tra loro (XXVc, XXVI, XXVIII, LXXI). Ascrivibili ad una tradizione popolareggiante risultano una canzoncina distica in endecasillabi saffici (XXVc)⁶⁷ inserita in un'ensalada in *arte menor* (XXV) e una lunga canzone erotico-burlesca in quartine di endecasillabi galego-

en ensaladas y géneros afines, in "El Crotalón", 1984, 1, pp. 1135-73; G. Piacentini, B. Perinán (eds.), *Glosas de romances viejos: siglo XVI*, Pisa, ETS, 2002, p. 19 e B. Perinán, *Más sobre glosas de romances*, in P. Cátedra (a cura di), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR, 2006, in particolare pp. 98-9 e 102-8, oltre alle pagine conclusive del lavoro di E. Scoles, I. Ravasini, *Intertestualità e interpretazione...*, cit., pp. 630-1.

⁶³ Cfr. H. Janner, *La glosa española...*, cit., pp. 204 e 208-15. Sulla predilezione, in questa fase cronologica, del tono festivo e giocoso, in particolare sull'esempio lopesco, si veda anche R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 338-9.

⁶⁴ Il genere dell'epigramma, in gran voga nel *siglo de oro*, si serviva in particolar modo della *copla castellana*, formata da due *redondillas* autonome dal punto di vista rimico. La *copla de arte menor* aveva raggiunto il massimo splendore nel XV secolo e, già dai primi decenni del Cinquecento, soppiantata dalla *copla castellana*, era scarsamente utilizzata se non con intento arcaizzante. Cfr. T. Navarro Tomás, *Métrica española...*, cit., pp. 266 e 271 e R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 282-7. Per una ricostruzione storica dell'epigramma nella letteratura spagnola con particolare riferimento alla produzione aurea si veda F. C. Sainz de Robles, *El epigrama español (del siglo I al XX)*, Madrid, Aguilar, 1946, pp. 11-32.

⁶⁵ Si tratta di una particolare tipologia di *décima*, costituita da uno schema rimico fisso (ABBAACDDC) con pausa logica obbligatoria dopo il quarto verso. Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 299-306.

⁶⁶ Ivi, pp. 284-7.

⁶⁷ L'endecasillabo saffico presenta una cesura in quarta posizione e una triplice accentuazione in quarta, ottava e decima posizione. Ivi, p. 139. Nel *siglo de oro*, spiega Navarro Tomás, il distico di endecasillabi era utilizzato per motti e testi didattici e morali; frequenti le attestazioni in commedie del tempo. Cfr. T. Navarro Tomás, *Métrica española...*, cit., p. 258.

portoghesi (XXVIII);⁶⁸ accanto ad esse si incontrano una lunga novella erotica in versi (XXVI) e una poesia lirica cortese sottoforma di lettera (LXXI), entrambe in terzine incatenate di tradizione italiana.⁶⁹

Temi e personaggi

Che si tratti di canzoni, *romances* o *villancicos*, il principale filo conduttore nella scelta dei componimenti accolti nel canzoniere risulta essere l'universo erotico, indagato ora nelle sfumature languide e concettose di derivazione trobadorica e *cancioneril*, ora nei tormentati canti d'assenza delle fanciulle innamorate della poesia popolareggiante, ora negli incontri furtivi di nobili cavalieri mori e dame o nei lirici lamenti di sofferenti pastori e pastore, ora, infine, nelle note amare e satiriche del *desengaño* della poesia colta o in quelle burlesche e irriverenti della tradizione folclorica.

Il dolore per l'atteggiamento sdegnoso della donna amata, la sua incostanza e, talvolta, la manifesta infedeltà, logorano il poeta-amante che attinge ai più abusati *topoi* della lirica cortese per dar voce al proprio inguaribile stato di sofferenza interiore (XXXIV, XXXVII, XXXVIII, LXV, LXXI). Se, talvolta, come prescrive la tradizione trobadorica più autentica, nonostante l'atteggiamento sdegnoso della dama, egli sceglie di perseverare nella propria condizione e giunge sino a dichiararsi contento del proprio male (XXVII, LIX),⁷⁰ in altri casi, condotto sulle rive del *desengaño* da tanti episodi spiacevoli, trova più consona la soluzione dell'abbandono, a volte solo delineata come possibilità (II), più spesso perseguita sino al compimento (XXIV, XXXIII, LI).⁷¹

⁶⁸ Tale tipologia di endecasillabo, caratterizzato da accenti sulla prima, quarta, settima e decima sillaba e noto come endecasillabo galego-portoghese, si incontra spesso usato come verso autonomo, grazie all'autosufficienza del ritmo, nelle canzoni popolareggianti a partire dal *Cancionero de Herberay* sino alla moderna tradizione folclorica. Nel *siglo de oro*, in particolare, sembra essere estraneo alla poesia colta e viene, al contrario, adottato per diversi tipi di canzone da ballo, in particolare per il minuetto. Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 141-4 e 149-54.

⁶⁹ La strofa di tre endecasillabi con rima incatenata, nota in Spagna come *terceto dantesco* o *tercia rima*, era normalmente impiegata per la poesia di tono elevato, in particolar modo didattica. Ivi, pp. 233-6.

⁷⁰ Cfr. A. M. Rodado Ruiz, "*Tristura conmigo va*": *Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 71-2.

⁷¹ Ivi, p. 125.

Se, dunque, il poeta può scegliere, stremato dall'amore mal corrisposto della dama, di porre fine al proprio devoto *servitium amoris*, la fanciulla innamorata della poesia popolareggiante può solo dar voce al proprio dolore, frutto dell'abbandono da parte dell'amato (III, XXII, XLa, XLV, LXII, LXX) o, talvolta, dovuto all'impossibilità di conseguire il proprio soddisfacimento erotico (LXI, LXVIII). Per quanto, infatti, il tono giocoso e festivo di un amore corrisposto e appagato sia predominante nella lirica tradizionale,⁷² accanto ad un unico esempio di questa tipologia (XXVa), peraltro inserito in una *ensalada* burlesca (XXV), Br testimonia, piuttosto, la frequente trasformazione di tono che tale lirica subisce al contaminarsi con forme e motivi degli ambienti colti d'adozione.⁷³ Se da un lato si assiste, dunque, alla predilezione per vicende amorose dall'esito infelice o, quanto meno, incerto, vicine alle corde della lirica colta di derivazione trobadorica, dall'altro l'approssimazione tra le due tradizioni crea soluzioni ibride di grande interesse: giovani fanciulle cantano, così, le proprie pene amorose ricorrendo a metafore e motivi propri della lirica colta (XII, LXIV), mentre i poeti, nelle consuete vesti di amanti cortesi, rivolgono le loro richieste amorose a giovani fanciulle di umile condizione con i toni solitamente riservati alle nobili dame (IV, XXX, LVIII) o lamentano l'assenza dell'amata rielaborando simboli derivati dall'immaginario folclorico (LIII). Una delle declinazioni del tema amoroso particolarmente care al copista è, inoltre, il monito sui pericoli che tale forza cela, soprattutto per le giovani fanciulle (III, X, XIV, XVI, XLII, LXIV, LXI, LXVIII).

L'amore costituisce, inoltre, uno degli ingredienti fondamentali del *romancero nuevo*, non solo quando quest'ultimo risulti direttamente ispirato dalla tradizione colta del *romancero* cortese (LXV) – cui pure si ricollega spesso il *romancero* erudito (XXVII) – o sperimenti, soprattutto mediante il *romancillo*, soluzioni di ibridismo con la lirica amatoria di derivazione popolareggiante (III,

⁷² Si veda al proposito il breve ma intenso intervento di M. Frenk, *Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular* (1991), ora in *Ead., Poesía popular hispánica...*, cit., pp. 308-15, in cui la studiosa evidenzia, sulla base dell'immenso repertorio lirico tradizionale raccolto nel *Corpus*, la decisiva predominanza dell'espressione di un amore gioioso e sensuale rispetto a quello triste e austero.

⁷³ Per approfondimenti sul tema si vedano M. Frenk, *Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista* (1994), in *Ead., Poesía popular hispánica...*, cit., pp. 373-86; M. Masera, *Canciones híbridas: la voz femenina popular y el travestimento poético culto*, in L. Walde Moheno, C. Company, A. González (a cura di), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México, Colegio de México, 2010, pp. 219-47, e la già citata analisi di V. Beltrán, *La poesía tradicional medieval y renacentista...*, pp. 13-67.

IV, XI, XIV, XXII, XL, XLI, XLII, XLIV, LV, LXII, LXIV), ma anche quando si serve di quadri arabeggianti o ambientazioni silvestri per cantare dei nobili sentimenti cortesi di giovani e intraprendenti eroi spagnoli (V) e, più spesso, mori (XIII, XV, XXXI, XXXVI, XLIII, XLVI, LII, LIV, LX), o per dar voce alle pene d'amore di infelici pastori (XX, XLIX) e pastorelle (VII). La storia e la letteratura risultano, inoltre, serbatoi inesauribili di storie d'amore: così mentre si rievocano le effimere relazioni della regina Bianca di Borbone con il re Pietro il Crudele (XVII) e della duchessa ariostesca Olimpia col traditore Bireno (XI), si celebrano, al contempo, l'amore che sovrasta la morte di Isabella e Zerbino (XXXIX) e quello dolce e lascivo di Angelica e Medoro (XXXV), a testimonianza della «seducción que ejercieron los relatos ariostescos sobre la imaginación y la sensibilidad de los poetas españoles del Siglo de Oro». ⁷⁴ Persino un valoroso eroe del passato come il Cid viene rievocato non per celebrare le sue vittoriose imprese belliche, quanto per descriverne l'abbigliamento nel giorno delle nozze (LXVI). Anche quando è il desiderio di vendetta a muovere l'eroe, la delusione amorosa si rivela la causa scatenante dell'azione (XLVIII); ancora, è l'amore filiale, accanto all'amor patrio, ad animare lo straziante discorso del vecchio zamorano Arias Gonzalo dinanzi ai cadaveri dei propri figli (XLVII), mentre è il profondo affetto per un piccolo uccellino morente a muovere al pianto una giovane fanciulla (LV).

Variamente intrecciata all'*eros* o, più raramente, completamente indipendente da esso, risulta essere la vena burlesca e satirica che attraversa l'intero canzoniere e che spazia dalle note amare della critica alla società del tempo nel *romance* che apre la silloge (I) alla risposta arguta inserita nell'epigramma che la conclude (LXXII). I due aspetti del sovvertimento giocoso e ironico dei valori dominanti e della critica sferzante e amara, indirizzata, quest'ultima, in particolar modo contro la figura femminile, ma anche a particolari categorie sociali come il marito geloso (XXVI) e lo scrivano (LXIX), si intersecano con frequenza e costituiscono l'altra faccia della medaglia rispetto ai nobili ideali e personaggi designati dalla lirica alta e dal *romancero*. L'avidità delle donne (VIII, XXI, XXIII, XXIX, LXIX) è uno dei temi più frequenti nel canzoniere, accanto alla critica – ma spesso briosa – della loro volubilità (IX, XXIII, XXVI); la celebrazione del soddisfacimento erotico rovescia l'ideale cortese dell'amore inappagato (VI, XVIII, XIX, XXV) e delinea la figura del perfetto *criado* quale servizievole amante della propria padrona (XXVIII), mentre lo

⁷⁴ M. Chevalier, *Los temas ariostescos...*, cit., p. 15.

sdegno della donna amata scatena amare reazioni da parte dello scontento poeta-amante (II, XXIV). Frutto di un completo sovvertimento dell'idea di una società patriarcale e dominata dalla razionalità e dalla scienza è, inoltre, il celebre testamento burlesco della mezzana Celestina (L), con la sua delineazione di una discendenza matriarcale nelle nobili arti della ruffianeria e di una certa forma di stregoneria. Un breve *romance* filosofico-moraleggiante sulla vanità della bellezza (XXXII) completa il quadro tonale del canzoniere.

Protagonisti del florilegio e dei sentimenti e delle emozioni che in esso trovano variamente espressione sono, dunque, da un lato la tradizionale figura del poeta-amante della lirica colta, i nobili personaggi della storia e dell'universo *romanceril*, dall'altro i caratteri tipici della lirica popolareggiante.

Accanto ai già citati eroi del passato (don Rodrigo de Vivar, la regina Bianca di Borbone e don Arias Gonzalo) e ai personaggi ariosteschi (Olimpia, Angelica e Medoro, Isabella e Zerbino), dominano la scena del *romancero* i nobili cavalieri e gli umili pastori. Tre sono gli eroi spagnoli – il gongorino eroe di Orán (V), il «forzado de Dragut» (LXIII) e l'aragonese Lusidoro (XLVIII) – a farsi spazio nella schiera di valorosi cavalieri mori, veri protagonisti del *romancero* moresco e, per la loro notevole presenza, del florilegio: primeggia tra tutti il «desdichado Abenámár», del quale si recuperano ben tre *romances* (XLIII, XLVI, LII); accanto a lui trovano posto il «gallardo Abenzulema» (XV), Adulce (XXXI), il «valiente Lisaro» (XXXVI), Almoralife (LIV) e il prode Muza (LX). Divisi tra onore e amore, tra doveri cavallereschi e cortesi, questi nobili cavalieri combattono il nemico (V, XXXVI, LXIII), mettono in mostra le loro abilità in tornei e giostre (XIII), ma, ancor di più, si recano a furtivi incontri con le loro amate (LIV, LX), soffrono per la loro assenza (XXXI, XXXVI, XLVIII) o incostanza (XLIII, LII), ne vendicano l'infedeltà (XLVIII) o patiscono, in loro nome, ingiusti esilii (XV, XLIII, XLVI). Di ben altra indole ma accomunati, talvolta, dallo stesso patetismo lirico, sono i pastori Filis (VII), Riselo (XX) e Sireno (XLIX), diffuse maschere del *disfrazo* bucolico cui amavano ricorrere al tempo i poeti cortigiani per cantare i loro amori e quelli dei loro nobili signori.⁷⁵

Alla voce maschile caratteristica del poeta-amante della poesia colta e dominante nel *romancero* – in cui possono, invero, trovare spazio, voci femminili (V, VII, XI, XV, XVII, XXXI, XXXIX, XLI, XLVIII, LV) ma difficilmente

⁷⁵ Cfr. F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, p. 311 (le pp. 306-13 sono dedicate al *romancero* pastorale); sul tema del *disfrazo*, in particolare legato al *romancero* pastorale lopesco, si veda anche A. Carreño, *El romancero lírico...*, cit., pp. 117-84.

prospettive femminili –, ⁷⁶ fa da contrappunto la centralità della voce femminile della lirica popolareggiante, nelle tradizionali vesti della fanciulla innamorata che si prepara all'incontro erotico (XXVa, XXVc) o che canta, spesso nelle vesti dell'«enamorada larmoyante», ⁷⁷ le proprie pene amorose (III, X, XII, XIV, XXII, XL, XLII, XLV, LXVII, LXX). Accanto a lei, la madre, muta interlocutrice, spesso complice e confidente (III, XII, XXII, XXVa, XLII, XLV, LXX), ⁷⁸ talvolta guardiana dell'integrità sessuale della figlia (XIV, LXI, LXVII, LXVIII), e, in misura minore, il giovane amante, che reclama, impaziente, il proprio soddisfacimento erotico (XXX, LVIII). ⁷⁹ Fanno, inoltre, la loro comparsa nel canzoniere la dolente malmaritata (LXVII) ⁸⁰ e l'avvenente e seduttrice *morena* (XXX, XLI). ⁸¹ Un ultimo cenno merita, infine, la declinazione al maschile dello schema, caro alla poesia popolareggiante, della confessione amoro-

⁷⁶ Si veda, a tal proposito, la distinzione individuata da Margit Frenk tra «canciones de *mujer*», in cui si esprime, cioè, semplicemente un io poetico femminile, e la «canción *femenina*», in cui è la prospettiva ad essere specificamente femminile. Cfr. M. Frenk, *La canción popular femenina en el siglo de oro* (1993), ora in *Ead., Poesía popular hispánica...*, cit., pp. 353-72, in particolare p. 354.

⁷⁷ La formula è stata coniata da Margit Frenk per indicare il frutto di quel particolare connubio derivato dall'ibridazione tra la voce femminile della poesia tradizionale e il patetismo dell'amante cortese della lirica colta. Cfr. M. Frenk, *Transculturación de la voz popular femenina...*, cit., pp. 373-86; la definizione è a p. 377. Mariana Masera, nell'analizzare forme poetiche ibride tra le due tradizioni, apporta interessanti esempi nel suo *Canciones híbridas...*, cit.

⁷⁸ Tra gli altri, Paula Olinger ha dimostrato la grande produttività del tema nella poesia tradizionale. Cfr. P. Olinger, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985, p. 12.

⁷⁹ Sulla voce maschile nella lirica popolareggiante si veda M. Masera, «*Fue a la ciudad mi morena, si me querrá cuando vuelva?*»: *La voz masculina en la antigua lírica tradicional*, in «Medievalia», 2000, 31, pp. 47-57.

⁸⁰ Il motivo della malmaritata, risalente alla lirica pretrobadorica francese, divenne assai popolare in Spagna già nel corso del Medioevo; fu recepito tanto dal *romancero* quanto dalla poesia tradizionale, e da lì passò alla lirica colta. Per il *romancero* si vedano almeno i due lavori di J. C. Terradas, *La malmaritada. El goce en la imposición*, in «Anales de la Universidad Metropolitana», 2003, 3, 1 (Nuova Serie), pp. 105-20 e *Id., Los romances de malmaritada a la luz de códigos cultos*, in «Hesperia. Anuario de Filología Hispánica», 2007, 10, pp. 207-22; per la poesia tradizionale possono vedersi A. Sánchez Romeralo, *El villancico...*, cit., pp. 72-4; P. Olinger, *Images of Transformation...*, cit., pp. 129-31 e la sezione dedicata al motivo nella fondamentale antologia di M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., pp. 187-200; per il recupero da parte della poesia colta si rinvia almeno a M. Masera, *Canciones híbridas...*, cit. pp. 227-34.

⁸¹ Sulla centralità della *morena* nella lirica tradizionale si vedano, a mero titolo d'esempio, gli studi di B. Wardropper, *Meaning in Medieval Spanish Folk Song*, in W. T. H. Jackson (a cura di), *The interpretation of Medieval Lyric Poetry*, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 176-93, e A. Sánchez Romeralo, *El villancico...*, cit., che dedica al tema le pp. 56-9.

sa alla madre (LXIV),⁸² la cui presenza nel canzoniere contribuisce a portare in luce la varietà delle trame di cui si costituisce il ricco tessuto della poesia lirica del *Siglo de oro* e, in misura minore, il nostro florilegio.

Autori e anonimato

Non stupisce che, all'atto di inserire i componimenti selezionati nella propria silloge, il copista di Br non dedichi tanta attenzione alle rubriche introduttive né che prescinda, con due sole eccezioni (I, XXXIX), dall'indicazione dell'autore del singolo componimento. Per quanto oggi sia per lo studioso fonte di frustrazione e di enigmi spesso destinati a rimanere senza soluzione, l'anonimato rappresenta un tratto caratteristico della lirica del *Siglo de oro*, dovuto ai particolari meccanismi di diffusione e trasmissione dei testi e, legato, in alcuni casi, allo statuto stesso dei generi coinvolti.

I primi copisti di un componimento, secondo la lucida ricostruzione che ne offre Rodríguez-Moñino, erano a stretto contatto con il poeta che l'aveva ideato e, nella ridotta circolazione per la quale concepivano i loro florilegi, non avvertivano la necessità di esplicitare l'autorialità di ogni singolo testo. Tuttavia, all'allontanarsi da tale nucleo originario di produzione e prima diffusione, il componimento viveva un distacco sempre più ampio dal proprio creatore e si generava, di conseguenza, la necessità per il copista di risalire alla paternità del testo. Si attivava così un processo intuitivo di attribuzione, spesso legato alla fama dei poeti ritenuti più illustri, a presunti echi biografici – è, in particolare, il caso di Lope, di cui si dirà più avanti –, all'uso di pseudonimi, all'individuazione di un certo stile riconoscibile come proprio dell'uno piuttosto che dell'altro autore.⁸³

Per quanto riguarda la circolazione a stampa, lo stesso Lope espresse disapprovazione per le false attribuzioni con cui la propria opera e quella dei suoi amici circolavano, ora per ignoranza e incuria degli editori, ora per ragioni legate a più complesse politiche economiche, nel circuito dei *pliegos sueltos*.⁸⁴ Tut-

⁸² Cfr. M. Masera, "Que non dormiré sola non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul Editorial, 2001, p. 24.

⁸³ Cfr. A. Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica...*, cit., pp. 39-41. Sulla questione si vedano anche J. F. Montesinos, *Algunos problemas...*, cit., pp. 239-43 e A. Carreira, *El manuscrito...*, cit., pp. 37-46.

⁸⁴ Cfr. M. C. García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 105-9.

tavia, anche in questo caso era l'anonimato la prassi più seguita, legata soprattutto all'ignoranza dell'editore nei confronti dei componimenti che maneggiava.⁸⁵ Discorso a parte va fatto, poi, per il *romancero nuevo*, in cui era prassi consolidata – come emerge in particolar modo dalle *Flores* – trasmettere i *romances* in totale anonimata;⁸⁶ se da un lato ciò si spiega con il sotteso rinvio alla tradizione del *romancero viejo*, opera d'arte concepita come anonima e collettiva che i poeti del *nuevo* tentavano di far rivivere,⁸⁷ dall'altro era altrettanto vero che non era alla propria produzione *romanceril* che tali poeti, spesso ancora molto giovani, si affidavano nella ricerca di una fama imperitura.⁸⁸

I soli autori nominati in Br sono Lope de Vega e la poetessa Catalina Zamudio; in entrambi i casi, tuttavia, si tratta di attribuzioni problematiche. Al primo viene attribuito il *romance* satirico «Ahora vuelvo a templaros» (I), il quale, tuttavia, alla sua prima apparizione in un testo a stampa, veniva ascritto, insieme ad altri della stessa sezione, ad un tale Rodrigo de Torres y Lizana;⁸⁹ ebbene, si ritiene comunemente che in casi come questi, quando cioè a contendersi la paternità di un componimento siano un poeta particolarmente famoso e uno a noi sconosciuto o quasi, sia più cauto propendere verso quest'ultimo.⁹⁰ Anche l'attribuzione a Catalina Zamudio del *romance* ariostesco «Muerte, si te das tal prisa» (XXXIX) genera alcune perplessità: è stata, infatti, avanzata l'ipotesi che dietro il nome della donna e dei componimenti, per lo più celebrativi, a lei attribuiti, potesse celarsi l'amante don Félix Arias Girón, poeta di una certa fama al tempo.⁹¹

⁸⁵ Ivi, pp. 110-3.

⁸⁶ Costituisce una parziale eccezione il *Ramillete de flores*, compilato da Pedro Flores e pubblicato a Lisbona nel 1593, in cui l'antologista si sforza di indicare il nome, talvolta non illustre, dell'autore presunto del componimento copiato. Si veda al proposito J. F. Montesinos, *Algunas notas sobre el romancero "Ramillete de flores"*, in "NRFH", 6, 4, 1952, pp. 352-78, p. 357.

⁸⁷ Cfr. R. Menéndez Pidal, *El romancero hispánico...*, cit., pp. 121-5. Ha recentemente posto l'accento sul problema delle attribuzioni nel *romancero nuevo* A. Carreira, *Problemas específicos en la edición del Romancero Nuevo*, in "Abenámar", I, 2016, pp. 71-8.

⁸⁸ Cfr. F. B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 18.

⁸⁹ Per informazioni più dettagliate si rinvia, qui come nei successivi casi, al commento relativo ai singoli componimenti.

⁹⁰ Cfr. J. F. Montesinos, *Algunos problemas...*, cit., p. 239.

⁹¹ Avanza tale ipotesi, sebbene in relazione ad un altro componimento a lei attribuito, J. F. Montesinos, *Algunos problemas...*, cit., pp. 241-2. Catalina Zamudio era figlia di Domingo Zuazo, *ayuda de cámara* del re Filippo II, e di doña Agustina Torres, alle cui feste notturne nella dimora di Salamanca partecipavano illustri ingegni del tempo, tra cui Vicente Espinel; anche

Ad ogni modo, accanto a tali casi espliciti, diversi sono i componimenti del canzoniere attribuibili o attribuiti ad alcuni tra i più grandi poeti del tempo, Luis de Góngora, Lope de Vega, Pedro Liñán de Riaza, Juan de Salinas y Castro, protagonisti, accanto a pochi altri, della grande rivoluzione letteraria del *romancero nuevo*, cui si è soliti riferirsi come “generazione del 1580”.⁹² Menzione a parte va fatta per Pedro de Padilla e Vicente Espinel, espressione, per così dire, di una generazione precedente, ugualmente rappresentata, sebbene in misura minore, nel florilegio. Occorre tuttavia, distinguere il diverso grado di probabilità con cui possiamo attribuire oggi determinati componimenti ai loro presunti autori. Tra quelli sostanzialmente certi vanno ovviamente ascritti i casi, piuttosto rari nel *Siglo de oro*, in cui un poeta abbia curato e pubblicato in vita le proprie raccolte di versi: così attribuiamo facilmente a Pedro de Padilla sia il *romance* «Galanes y caballeros» (XXVII) che la *glosa* «Señora, yo me despi-do», entrambi inclusi nel suo *Romancero* (1583),⁹³ e a Vicente Espinel un componimento amoroso in terzine, «El aspreza qu’el rigor del cielo» (LXXI), da lui pubblicato nelle *Diversas rimas* (1591).⁹⁴ Una situazione affine e ugualmente preziosa per lo studioso moderno si verifica quando ad occuparsi di raccogliere la produzione poetica di un autore sia stata una persona a lui particolarmente prossima: in tal modo, se Góngora poté avvalersi della preziosa collaborazione di don Antonio Chacón, che non abbandonò il lavoro neppure dopo la morte dell’amico,⁹⁵ Lupercio Leonardo de Argensola conseguì, per quanto in un

la sorella, doña Ana Zuazo, pare fosse poetessa. Spostata con Francisco Ruiz de Ezcaray, fu però legata sentimentalmente al poeta don Félix Arias Girón. Morì nel 1630. Il suo nome è associato a diversi componimenti laudatori anteposti ad opere di poeti celebri come Espinel e Lope de Vega. Cfr. M. Chevalier, *Los temas ariostescos...*, cit., pp. 112-3 e A. Madroñal, «Entre alegre esperanza y triste olvido» (*Versos inéditos de Juan Bautista de Vivar en la Biblioteca Riccardiana de Florencia*), in “*Anales Cervantinos*”, 36, 2004, pp. 101-16, pp. 106 e 113-4 (in particolare nota 46).

⁹² Cfr. A. Carreño, *El romancero lírico...*, cit., pp. 25-30.

⁹³ Per una panoramica della produzione profana e religiosa pubblicata da Padilla può leggersi lo studio di A. Rey Hazas, *Introducción al “Romancero” de Padilla*, in R. A. Di Franco, J. J. Labrador Herraiz, L. A. Bernard (eds.), *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron, con otras historias y poesías diferentes, de Pedro de Padilla*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010, pp. 15-95, in particolare pp. 15-6.

⁹⁴ Sulle vicende legate all’evoluzione della raccolta e alla sua pubblicazione si veda lo studio introduttivo di Garrote Bernal all’edizione di Vicente Espinel, *Diversas rimas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008, pp. IX-CIII, in particolare pp. XX-XXXIII.

⁹⁵ Sulla figura di don Antonio Chacón e sul progetto dell’edizione manoscritta di lusso per il conte duca di Olivares si vedano gli studi introduttivi alla riproduzione facsimile del secondo

progetto estraneo alla propria volontà, che i suoi versi ricevessero, insieme a quelli del fratello Bartolomé, l'approvazione alla stampa, grazie all'iniziativa del figlio Gabriel.⁹⁶ Ciò ci consente, con un ampio margine di sicurezza, di ritenere gongorini almeno cinque componimenti copiati in Br (V, XV, XXII, XXIV, XXIX), trascritti con relativa data di composizione nel celebre manoscritto Chacón, e di ascrivere all'ingegno di Lupercio il componimento in *décimas* «Bien pensara quien me oyere» (XXX). A proposito di quest'ultimo autore, tuttavia, pare che, nonostante i dichiarati sforzi, Gabriel Leonardo non riuscì a raccogliere l'intera produzione poetica del padre e alcuni componimenti, testimoniati da copie sparse tra amici e conoscenti, rimasero immancabilmente fuori dal progetto editoriale.⁹⁷ È così possibile che anche il *romance* «Por las montañas de Jaca» (XLVIII), almeno in una delle versioni a noi giunte, sia opera di Lupercio, a voler dar fede alla testimonianza dell'amico Juan Francisco Andrés de Uztarroz cui si deve la trascrizione manoscritta a noi giunta. In alcuni casi, testimonianze simili si ricavano dalla cosiddetta tradizione indiretta; ciò avviene, ad esempio, per due componimenti di Br, attribuiti a Pedro Liñán de Riaza da persone a lui vicine, come il retore Bartolomé Jiménez Patón (XX) o nientemeno che Lope de Vega (XXV). Sono frequenti, poi, i casi in cui l'assenza – o, talvolta, l'insoddisfazione – di edizioni a stampa che raccogliessero e determinassero, in tal modo, la produzione integrale di un poeta, inducevano poeti e intellettuali a realizzare delle – per così dire – pubblicazioni manoscritte dell'opera di un singolo autore, come accade, ad esempio, per gli stessi Góngora e Lupercio Argensola, cui si aggiunge il nome di Juan de Salinas.⁹⁸ Così

e terzo dei tre manoscritti che compongono l'opera di M. Sánchez Mariana, *Las obras de don Luis de Góngora reconocidas y comunicadas con él por don Antonio Chacón: historia y descripción de los manuscritos*, e di A. Carreira, *El ms. Chacón: a tal señor, tal honor*, in *Obras de Don Luis de Góngora. Manuscrito Chacón*, Madrid-Ronda, Real Academia Española-Caja de Ahorros, 1991, 3 voll., rispettivamente II, pp. IX-XIII, e III, pp. IX-XXI.

⁹⁶ Cfr. J. M. Bleca, *Introducción*, a Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. VII-XLIX, pp. XVII-XXI.

⁹⁷ Ivi, pp. XIX-XX.

⁹⁸ Pare che ci fossero dei veri e propri *talleres* specializzati nella copia di manoscritti dedicati a raccogliere la produzione – presuntamente integrale – di Góngora, volti a soddisfare il diffuso interesse nonché il desiderio di possedere l'opera dell'illustre poeta cordovese. Cfr. A. Carreira, *El ms. Chacón...*, cit., p. IX. Per Lupercio si veda il già citato studio di J. M. Bleca, *Introducción*, cit., p. XX, e relativa lista di edizioni e manoscritti contenenti a vario titolo la produzione dell'autore a pp. XLII-XLIX. Per quanto riguarda, infine, Juan de Salinas, una visione d'insieme dei manoscritti a noi noti che raccolgono la produzione del poeta si incontra nella *Noticia bibliográfica* dell'edizione moderna di H. Bonneville (ed.), Juan de Salinas, *Poesías hu-*

vanno solitamente attribuiti a Góngora anche altri quattro componimenti copiati in Br (IX, XI, LIV, LXIII), mentre due, un *romance* (II) e un *romancillo* (LXIX) sono i testi attribuiti a Juan de Salinas.

Le antologie dedicate all'opera di un singolo autore, dunque, siano esse a stampa o manoscritte, rappresentano un preziosissimo aiuto nell'individuazione dell'autorialità di un componimento. Quando non si posseggono strumenti di questo tipo, tuttavia, occorre affidarsi a indizi più deboli quali, ad esempio, le rubriche apposte dai copisti al singolo componimento nelle proprie antologie manoscritte oppure le glosse trascritte su alcuni canzonieri a stampa dai loro non meglio identificati proprietari.⁹⁹ Esse rispondono a quei criteri, spesso arbitrari, cui si è fatto riferimento poco sopra, come, ad esempio, l'uso di uno pseudonimo – soprattutto nel *romancero* pastorale –, il riconoscimento di presunti echi biografici salienti della vita di un poeta *etc.* Rientrano in questa tipologia le attribuzioni di sette componimenti di Br, uno al frate Melchor de la Serna (XXVI) tre a Pedro Liñán de Riaza (XIV, XXXI, LII) e due a Lope de Vega (I, XXXVIII, LIV), ciascuna dovuta a uno o più testimoni a stampa o manoscritti. Se, come si è visto, la questione delle attribuzioni è tra le più spinose tra quelle che riguardano il *romancero nuevo* – e non solo –, il caso di Lope è, in tal senso, eccezionale. A seguito della sua immediata e notevole fama, cui si aggiunge la ricercata e ostentata lettura autobiografica promossa per la propria produzione *romanceril*, era normalissimo al tempo che, ovunque si incontrassero riferimenti all'esilio o ad amori tormentati che potevano ricordare le sue vicende biografiche con Elena Osorio ed altre amanti, si rinviasse immediatamente al *Fénix*. Dinanzi a tale situazione la critica ha assunto atteggiamenti differenti, oscillanti tra una sorta di inclusione onnicomprensiva sino a un sostanziale scetticismo, che si riverberano in una persistente indefinizione del *corpus* lopesco, di cui si dirà qualcosa, in particolar modo a proposito di alcuni componimenti

manas, Madrid, Castalia, pp. 33-7; uno di essi, il MN 3948, riveste particolare importanza in quanto fu compilato in vita del poeta. In realtà, una raccolta della produzione poetica di Salinas (MN 17679), preparata da alcuni suoi amici, ricevette l'approvazione alla stampa nel 1646, tre anni dopo la morte del poeta; non si giunse, tuttavia, alla pubblicazione del volume se non in tempi moderni, nel 1869. Si veda al proposito H. Bonneville, *Le poète sévillan Juan de Salinas. Vie et oeuvre*, Grenoble, Presses Universitaires de France, 1969, pp. 4-5.

⁹⁹ Si pensi al testimone del *Romancero general* del 1604 conservato nella *Biblioteca Nacional de España* (segnatura R/2171), cui, talvolta, ricorrono Castro e Rennert in relazione a presunte attribuzioni di *romances* a Lope, in H. A. Rennert, A. Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Madrid, Anaya, 1968, pp. 50 ss.

attestati in Br a lui attribuiti sulla base di diversi indizi o congetture (cfr. XXXI, XLIII, XLVI).¹⁰⁰

Nella maggioranza dei casi illustrati, pertanto, l'attribuzione di un componimento ad un dato autore è solo un'ipotesi di partenza mediante la quale interrogare il testo, senza alcuna pretesa di successo indiscutibile. L'atteggiamento da mantenere sarà, al contrario, sempre quello di un'indagine *in fieri*, che si rivolga al contempo a scrutare le ragioni che hanno determinato una certa attribuzione nel circuito della ricezione del testo, nella prospettiva di una approssimazione sempre perfettibile ad una sua piena comprensione.

Aspetti linguistici

Durante l'età aurea il castigliano è ancora una lingua in evoluzione, avviata verso un processo di regolarizzazione che ne fa una lingua diversa rispetto a quella medievale, ma che, al contempo, riflette le contraddizioni di un percorso ancora *in fieri* e che troverà definitivo compimento solo nel XVIII secolo.¹⁰¹ Le nuove forme, che vanno imponendosi e che daranno vita al castigliano moderno, convivono a lungo con forme arcaiche in decadenza o con soluzioni transitorie, con frequenti oscillazioni, coesistenze e ibridismi. Si tratta di cambi che riguardano tutti gli aspetti della lingua, testimonianza di un processo lungo e complesso, che troverà definitivo compimento solo nel XVIII secolo. Sebbene la stampa sviluppi e imponga ben presto un sistema di scelte linguistiche, nei manoscritti del XVI e XVII secolo, ancora emerge un notevole grado di arbitrarietà, legato alla figura dell'autore o dell'amanuense, all'area geografica di appartenenza, ai centri di formazioni. Si avvertono, tuttavia, anche qui, le prime tracce di una normalizzazione, naturalmente più forti a mano a mano che si procede dal XVI verso il XVII secolo.

¹⁰⁰ Offre un breve quadro della situazione nello studio introduttivo alla recente edizione del *romancero* giovanile di Lope, A. Sánchez Jiménez, *Introducción a Lope de Vega, Romances de juventud*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 23-32.

¹⁰¹ La breve ricostruzione dei principali fenomeni di linguistica storica del *siglo de oro*, con particolare attenzione a quelli riscontrati in Br, realizzata nel presente e nel successivo paragrafo deriva in ogni sua parte – salvo dove diversamente indicato – dai fondamentali studi di R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981, R. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952 e V. García de Diego, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1970.

Con la sua datazione piuttosto tarda in tal senso, Br è testimone di un notevole grado di normalizzazione linguistica, pur non mancando diversi casi di oscillazione tra forme al tempo equivalenti e altrettanti casi di ibridazione propri della transitorietà di alcune soluzioni.

È al livello fonetico che emerge il maggior grado di arbitrarietà linguistica. Ad ogni modo, occorre distinguere tra fenomeni puramente grafici e fenomeni che, al contrario, sono indice di un processo di evoluzione della lingua registrato ad uno stato più o meno avanzato. Dato il riverberarsi di tali scelte sul sistema ortografico adottato dal copista, si rinvia, per una trattazione più dettagliata, alla definizione delle norme grafiche adottate nella presente edizione (cfr. *infra*, *Criteri di edizione*. Il testo)

Diversi fenomeni investono, inoltre, il piano morfosintattico. Discorso particolarmente interessante è quello relativo alle forme verbali, che, ancora soggette a fortissime oscillazioni nella prima metà del XVI secolo, sono, tra fine secolo e inizio del successivo, in una fase di notevole stabilizzazione. Persistono tuttavia, almeno sino ai primi decenni del Seicento, alcune forme arcaiche, come ad esempio, le forme sdrucchiole dell'imperfetto (in Br incontriamo, ad esempio, *echábades*, c. 48r; *érades*, c. 84r), accanto alle nuove forme contratte (*echabais*, *erais*) che di lì a poco le sostituiranno definitivamente. Ancora permangono nello stesso periodo le forme della seconda persona *vos* derivanti dalla desinenza latina -STIS (si vedano ad esempio le forme *dejastes*, *empeñastes*, c. 35v; *distes*, c. 39v; *cautivastes*, c. 39v; *alcanzastes*, c. 84v), poi convertite per contagio (*dejasteis*, *empeñasteis*, etc.). Ritroviamo, inoltre, attestate forme come *trujo* (cc. 3r, 53r) e *quies* (c. 87v), oggi *trajo* e *quieres*. Per quanto riguarda le funzioni di alcuni tempi verbali, va segnalata la forma del periodo ipotetico dell'irrealtà al presente con protasi e apodosi al congiuntivo imperfetto (si vedano, ad esempio, le strutture: *fuera...si quisiera*, c. 21v; *diera...si cupiera...*, c. 68v), secondo una formula che fu prevalente nel castigliano aureo.¹⁰² Frequente risulta, inoltre, in Br il ricorso al tempo del futuro congiuntivo, adottato, ancora nell'età aurea, in diverse subordinate, tra cui, in particolar modo, le protasi del periodo ipotetico (*si [...] fueres*, c. 9v; *si creyere*, *ibid.*; *si [...] pudiere*, c. 69v) e le relative (*el vestido que pidiere*, c. 92r; *el mejor que yo tuviere*, *ibid.*), ma anche in proposizioni temporali (*quando a Silvia fueres*, c. 106v) e modali; l'uso di tale tempo verbale si mantiene piuttosto costante dagli inizi del castigliano

¹⁰² Si veda al proposito la ricostruzione di M. Porcar Miralles, *La oración condicional. La evolución de los esquemas verbales condicionales desde el latín al español actual*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1993, in particolare pp. 119-28.

sino al XVII secolo inoltrato – sebbene scompaia quasi del tutto dalla lingua parlata già durante il XVI secolo –, per poi essere soppiantato definitivamente da forme equivalenti alle diverse funzioni rivestite, con le quali aveva in effetti sempre convissuto.¹⁰³ Sono, infine, da considerarsi arcaismi propri del *romancero* e della lirica popolareggiante del *Siglo de oro* le forme di congiuntivo imperfetto (ad esempio *pariera*, c. 5r; *viera*, cc. 76v e 113r) con valore di piuche-perfetto indicativo (*había parido*, *había visto*).

Una forma particolarmente resistente ancora in età aurea è il diminutivo in *-illo* (*celillos*, c. 45r; *pajecillo*, c. 46r; *corderillo*, c. 52r), che risulta predominante rispetto alle forme, pure ben attestate, in *-ico* (*montecico*, c. 73v; *pajarcos*, c. 122r) e *-ito* (assente in Br); se per la prima delle due si assisterà ad un restringimento diatopicamente connotato dalla seconda metà del XVII secolo (Aragona, Murcia e Andalusia orientale), la seconda, attestata sin dal XVI secolo, si imporrà definitivamente solo nel XIX secolo. In piena coerenza con il proprio tempo, si incontrano in Br la forma arcaica *aqueste* del dimostrativo *este* e una libera oscillazione di forme avverbiali (*agora/aora/ahora*) e preposizionali, talvolta con predilezione per le forme poi abbandonate (in Br si trova solo *ansí* e mai *así*). Ancora si riscontra la presenza di avverbi poi caduti in disuso come *so* (c. 92r), *presto* (cc. 9v, 57r, 72v, 87r) e *harto* (97v, 119r), quest'ultimo usato con frequenza ancora nel *Siglo de oro* per la formazione di superlativi perifrastici.

Per quanto concerne il piano della sintassi, sebbene si fosse generalmente esteso l'accusativo preposizionale per le persone e le cose personificate, non sempre lo si ritrova in Br (cc. 9v, 23v, 30r, 74v, 77r). Inoltre, si assiste di frequente, nello spagnolo aureo, a confusioni e libere alternanze tra dativo e accusativo per i pronomi personali atoni di terza persona. In Br troviamo attestato tanto il *leísmo*, ovvero l'uso del dativo *le* in funzione dell'accusativo maschile *lo* (si vedano, ad esempio, cc. 8v, 24r), quanto il *laísmo*, che attribuisce all'accusativo *la* funzioni del dativo femminile *le* (ad esempio, cc. 10v, 17v, 92r), fenomeni diatopicamente legati in particolar modo alla Castiglia; non si registrano, al contrario, casi di *loísmo*, fenomeno opposto al *leísmo* che prevede l'uso dell'accusativo maschile *lo* con funzione dativa al posto di *le*, diffuso diastrati-

¹⁰³ Sulle funzioni di tale tempo verbale e sulla sua evoluzione diacronica si veda F. J. Herero Ruiz de Loizaga, *Cronología y usos del futuro de subjuntivo*, in M. Villayandre Llamazares (a cura di), *Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, León, Universidad de León, 2006, pp. 940-56.

camente nel volgo ma non assente negli scrittori castigliani e leonesi prima e, poi, anche madrileni dell'età aurea.

Un ultimo, breve cenno va fatto alla presenza di italianismi grafici nel florilegio. L'ipotesi, a cui si è fatto cenno, di una presunta origine italiana del copista di Br si basa, infatti, innanzitutto, su tre casi di resa italiana dell'occlusiva velare presenti nel testo (*yprochitas*, c. 3r; *paschin*, c. 12r; *turchi*, c. 31r).¹⁰⁴ Accanto a tale fenomeno se ne registrano, invero, altri, quali l'uso della *qu-* al posto di *cu-* in forme etimologiche o meno, la notevole oscillazione delle vocali protoniche e la separazione e agglutinazione spesso arbitraria delle parole. Come si vedrà nel successivo paragrafo, a differenza dell'occlusiva velare, gli altri fenomeni sono spiegabili anche in un contesto linguistico propriamente castigliano ma, senza dubbio, la loro presenza congiunta contribuisce a legittimare la congetturata provenienza italiana dell'antologista.

Criteri di edizione

Il testo

Come anticipato, la grafia di Br è espressione di un complesso sistema ortografico in cui si riscontrano numerose oscillazioni grafiche che si dissolveranno in maniera netta poco più di un secolo dopo, con la pubblicazione, da parte della *Real Academia Española*, della fondamentale *Orthographía* (1741). Tuttavia, se tra XIV e XVI secolo, tali oscillazioni rispecchiavano altrettante fasi di un lungo ed ininterrotto processo di evoluzione fonetica della lingua, tra fine XVI e inizi del XVII secolo – al tempo, cioè della stesura di Br – esse non hanno più alcun riscontro fonemico né, spesso, fonetico; sono, dunque, residui di trasformazioni in gran parte ormai completate ma ancora non regolarizzate

¹⁰⁴ A proposito della lezione *yprochitas* va detto che è la sola presenza della metatesi a rivelare l'italianismo grafico; si incontra, invece, attestata, in età aurea, la corrispondente forma in metatesi *yproquita*, come risulta dalla consultazione online del CORDE (*Corpus diacrónico del español*) della Real Academia Española (<http://www.rae.es>, in data 5 ottobre 2018). Nel caso della lezione *paschin*, invece, si verifica un'ipercorrettismo dal momento che lo spagnolo *pasquín* deriva dall'italiano antico *pasquino*. Cfr. J. Corominas, J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, 6 voll., IV, p. 421. Accanto a tali casi vanno segnalati anche due ulteriori occorrenze (*achiles*, cc. 17v e 104r; *anchifes*, cc. 17v e 104r) che, tuttavia, possono ascrivere con facilità a latinismi grafici, ben attestati al tempo.

dall'alto, che riflettono unicamente l'alto grado di confusione e di arbitrarietà in cui versava al tempo l'ortografia.

Nella volontà, pertanto, di dar conto dello stato della lingua del tempo ma, al contempo, di non appesantire inutilmente il testo al lettore moderno con particolarismi grafici privi di corrispondenti fenomeni fonetici e fonematici in atto, si offre di seguito un dettagliato elenco delle ambiguità o particolarità grafiche riscontrate in Br (nn. 1-27), spesso accompagnato da un'analisi degli eventuali fenomeni linguistici ad esse corrispondenti, con relativo stato di evoluzione tra fine XVI e inizi del XVII secolo, al fine di esplicitare le ragioni che hanno portato ad optare, all'atto di editare il testo, per una conservazione o una normalizzazione della grafia secondo l'uso moderno.¹⁰⁵

Seguono alcune indicazioni (nn. 28-32) concernenti pochi ulteriori interventi relativi alla resa grafica del testo nell'edizione, finalizzati ad una più chiara e immediata individuazione delle strutture metrico-formali e della posizione progressiva di ciascun componimento nel manoscritto.

1. *u/v*. Nel XVII secolo i grafemi *u* e *v* indicavano ormai indistintamente il fonema vocalico /u/ e il fonema consonantico /v/. Inizialmente, nelle parole di origine latina, la /u/ derivava da U e B intervocaliche latine, la /v/ da V latina ma numerose eccezioni favorirono la progressiva confusione. Br sembra seguire a fatica la norma invalsa da almeno un paio di secoli che prevedeva l'uso di *v* ad inizio parola e di *u* nel corpo (eccezioni sono nel testo ad esempio: *uida*, c. 13r; *uos*, c. 14r; *avnque*, c. 16r; *uivir*, c. 20v). Ad ogni modo già nel secondo terzo del XVI secolo cominciava a normalizzarsi la distinzione dei due grafemi per i due fonemi (ne è precoce testimone Juan de Valdés nel suo *Diálogo de la lengua* del 1535). Per questa ragione si normalizza secondo l'uso moderno.

2. *v/b*. Nel corso del XVI secolo la distinzione fonematica della fricativa labiodentale /v/ e dell'occlusiva bilabiale /b/, dovuta alla diversa derivazione latina (/v/ procedeva da B e V latine, /b/ da P latina) si affievolisce a causa della fricativizzazione dell'occlusiva e dello speculare spostamento da labiodentale a

¹⁰⁵ Accanto agli studi citati nel precedente paragrafo (cfr. nota 101), si segnala il manuale di A. Alonso, *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, a cura di R. Lapesa, Madrid, Gredos, 1955. Un punto di riferimento nell'elaborazione delle norme grafiche è stato, inoltre, rappresentato dall'agile compendio di P. Sánchez-Prieto Borja, *La edición de textos españoles medievales y clásicos. Criterios de presentación gráfica*, San Millán de la Cogolla, Cilen-gua, 2011.

bilabiale della fricativa verso un unico fonema fricativo bilabiale /β/. Ciò comporta una crescente confusione tra *b* e *v*, già completa nel centro-nord a metà XVI secolo e da collocare intorno alla metà del XVII secolo per l'Andalusia, dove resiste più a lungo. Br alterna arbitrariamente i due grafemi (per cui troviamo diversi esempi come *vien* < BENE, c. 1v; *bida* < VITA, c. 61r). Tale confusione, inoltre, unita a quella *u/v*, determina l'uso spesso arbitrario dei tre grafemi, senza alcun riscontro etimologico (*auajo* < BASSUS, c. 16v; *uarca* < BARCA lat. tardo, c. 21v; *viuid*, *bibid* < VIVITE, c. 72v). L'ultimo esempio basta da sé a legittimare la regolarizzazione secondo l'uso moderno.

3. *ç/z*. Si colloca pure nel corso del XVI secolo tanto il passaggio della dentale sorda e sonora da affricata (/ʃ/ e /ʒ/) a fricativa (/s/ e /z/) quanto il successivo processo di assordamento della /z/ che portò, nell'ultimo terzo del secolo, a una sua frequente confusione con la /s/. Tuttavia ancora tra fine XVI e inizio XVII secolo si riscontrano alcune resistenze di distinzione fonetica in ambienti colti che si basavano su una debole pronuncia occlusiva iniziale della /s/ persa molto prima nella /z/ che si traduceva tuttavia nella coscienza di una distinzione fonetica ma nell'incapacità di attuarla dal punto di vista fonemico. Fu poi l'evoluzione fonetica a determinare il superamento delle resistenze e, dunque, la generalizzazione della confusione sino alla completa interscambiabilità dei due grafemi per indicare un fonema fricativo interdentale sordo /θ/, ormai compiuta nel terzo decennio del XVII secolo, come testimonia il grammatico Correias (*Arte de la lengua española castellana*, 1626). In Br l'uso indistinto di *romançe* (cc. 12v, 23v, 54v etc.) e *romanze* (cc. 1r, 11r, 16v etc.) nelle rubriche e, ancor di più, della coppia *-eze/-eçe* in posizione di rima (c. 118v) lascia trasparire come il copista non riconosca alcuna differenza fonemica. Ci sembra, dunque, opportuno anche in questo normalizzare secondo l'uso moderno.

4. *j-g/x*. Tra fine XVI e inizio XVII secolo la distinzione tra la affricata prepalatale sorda /ʃ/ (scritta *x*) e la corrispondente sonora /ʒ/ (scritta *j* o *g*), entrambe divenute fricative e poi tendenti a una pronuncia velare, si attenua a causa dell'assordamento della sonora, analogamente a quanto avveniva nello stesso periodo per la fricativa dentale (cfr. punto 3) con lo stesso risultato di confusione tra i due fonemi e i rispettivi grafemi che, all'inizio del XVII secolo (e così in Br) sono ormai usati indistintamente per esprimere un unico fonema fricativo velare sordo /χ/. Si normalizza, pertanto, secondo l'uso moderno.

5. *-s/-ss-*. Dalla seconda metà del XVI secolo non vi è alcuna distinzione tra i due grafemi, i quali rendono entrambi la fricativa alveolare sorda /s/ in posizione intervocalica. Pertanto semplifichiamo ogni caso di doppia *-ss-* con una *-s-* semplice.

6. *-r/-rr-*. Discorso analogo per la vibrante alveolare che, nello spagnolo antico, si scriveva semplice in posizione iniziale ma come doppia nel corpo di parola, quando preceduta da *n* o *l* (*honrradas*, c. 2r; *honrra*, c. 3r). Si procede ad una normalizzazione secondo l'uso moderno.

7. *i/y/j*. Regolarizziamo secondo l'uso moderno l'alternanza arbitraria tra la vocale *i*, la semiconsonante o semivocale *y* e la consonante *j*.

8. *n/m*. Il manoscritto registra, in maniera non sistematica, casi di uso della nasale bilabiale /m/ anziché della corrispondente alveolare /n/ dinanzi a labiali (*embueltas*, c. 2r; *sim poder*, c. 9v; *ymboco*, c. 49r; *Ipocrema*, *ibid.*; *um pecho*, c. 64v). Si normalizza secondo l'uso moderno.

9. *l/ll*. Si riconducono alla grafia moderna i casi di confusione tra *l* e *ll* (*humilde*, c. 1v > *humilde*; *abrill*, c. 11r > *abril*).

10. *h*. La grafia antica, ancora durante il XVII secolo, prevedeva un uso assai libero della *h*. Il copista di Br si comporta in maniera incerta sia nei confronti della *h* derivante etimologicamente da H latina (*hasta* < HASTA, c. 25v; *oy* < HODIE, c. 46r) sia di quella derivante da F latina (*hazer* < FACERE, c. 20r ma *desazer*, c. 71r). Dinanzi a tale oscillazione e, soprattutto dinanzi a numerosi casi in cui la *h* trascritta non trova riscontro nell'etimologia né coerenza d'uso (*hazero* < ACIARIUM lat. tardo, c. 26r ma pure *azero*, c. 67r; *hedad* < AETAS, c. 62r) si procede con una normalizzazione secondo l'uso moderno. Pure si regolarizzano altri casi in cui la *h*, non etimologica ma derivante da evoluzione consonantica, è stata introdotta nella grafia moderna (es. *helar* < GELARE, presente in Br in diverse forme della coniugazione – cc. 7r, 19v, 43r, 69r etc. –)

11. Analogamente si normalizzano gli scarsi residui di F etimologica latina (*ferido*, c. 19v < FERIRE), già sostituita normalmente da *h* dalla fine del XV secolo.

12. Br presenta un uso rigoroso delle forme etimologiche *qual*, *quanto*, *quando* etc. Non vi è alcun caso in cui ricorra alle forme corrispondenti *cual*, *cuanto*, *cuando* etc. Il fenomeno acquisisce particolare rilevanza nel tentativo di delineare la figura del copista (in quanto riconducibile a latinismo grafico o anche a possibile italianismo). Considerata anche la completa coerenza della scelta, sembra forzoso in tal caso modernizzare; si lasciano, pertanto, intatte le scelte del copista. Si corregge, invece, quando la *qu* non ha riscontro nell'etimologia (es. *quenta*, cc. 6r; 27v < COMPUTARE).

13. Si registrano nel manoscritto diverse forme quali *fee* < FIDEM (cc. 5r, 7v, 15v etc.), *vee* < VIDET (cc. 55r, 121r), che attestano uno stadio intermedio di evoluzione fonetica relativo alla dentale sonora latina interna di parola -D- che, da occlusiva passa a fricativa già nel latino volgare e, in seguito, tende a scomparire. Tali forme rivelano la scomparsa della dentale ma preservano ancora la duplice vocale che sarà poi semplificata approdando alle forme *fe*, *ve*. Anche in questo caso la scelta operata dal copista appare coerente (con una sola eccezione: *ven*, c. 2r ma *veen*, c. 4r) e ci induce a preservare, laddove presente, la forma con duplice vocale. Si correggono, al contrario, le forme non etimologiche (*feez*, c. 86v < fr. *fez*).

14. *ph*. Preserviamo la forma *ph* come cultismo grafico (*camapheo*, c. 31r; *tropheos*, c. 42r).

15. Tutto il periodo aureo è epoca di lotta tra il rispetto della forma latina dei nessi consonantici (*ct*, *pt*, *sc*, *gn*, etc.) e la tendenza ad adattarli alle forme semplificate della pronuncia romanza. Preserviamo, pertanto, tali oscillazioni (*pecho*, c. 1v; *pectos*, c. 5v < PECTUS; *escripto*, c. 120r < SCRIPTUS; *dociendos*, c. 13r < DUCENTI; *padescer*, c. 23r < *PATISCERE). Stesso discorso va fatto per il fonema /ks/ (scritto *x*) seguito da consonante, di cui pure si rispetta l'alternanza in Br tra forme etimologiche e semplificate (*frexno*, c. 3r < FRAXINUS; *estremo*, c. 5r < EXTREMUS) e per le consonanti doppie interne di parola (*officiales*, c. 5r < OFFICIALIS). Al contrario riconduciamo, come altrove, alla grafia moderna nessi che non trovano riscontro nell'etimologia (*rescibe*, c. 15v < RECIPERE;

lenxos, cc. 2r; 25r etc. < LAXIUS) la cui confusione lamentava già Valdés¹⁰⁶ e verso i quali, peraltro, il copista mostra oscillazione.

16. Si preserva la forma avverbiale *agora*, in gran voga nel corso del XVI secolo (preferita da Garcilaso e Valdés e presente ancora in Cervantes), in seguito soppiantata da *ahora*. Si normalizza, invece, la forma intermedia *aora* (cc. 1r, 4r, 48v etc.) mediante introduzione della *h*. Analogamente si mantiene l'avverbio *ansí*, derivato da *así* con influsso di *en*, molto diffuso ancora nel XVII secolo e unica forma presente in Br.

17. Se già a partire dalla seconda metà del XII secolo si era fissata l'articolazione delle vocali toniche, ancora nel XVI secolo si registrano oscillazioni nel linguaggio letterario tra le palatali *e* e *i* e le velari *o* e *u* in posizione protonica, per essere più tenue la differenza di articolazione di tali vocali rispetto alle corrispondenti toniche. Br segue tale oscillazione che ci è sembrato opportuno preservare (*serenas*, c. 2v; *recebir*, c. 12v; *discrición*, c. 18v; *Philipu*, c. 23v).

18. ñ. Il copista di Br fa confusione nell'uso della tilde della nasale palatale, omettendola in alcuni casi (*nina*, c. 29r ma *niña*, ff. 11r, 20v, 21r, 28v etc.; *manana*, f. 8v ma *mañana*, cc. 11r, 18v, 50v, 98v etc.), segnalandola altrove con un punto sovrapposto (ñ). Riconduciamo entrambi i casi alla grafia moderna.

19. Di gran moda nel XVI secolo, principalmente tra andalusi, murciani, toledani e a corte (dove, al tempo di Carlo V, si seguiva il gusto linguistico di Toledo) sono le assimilazioni consonantiche. Esse decadde dopo qualche tempo; tuttavia, la facilità con cui procuravano rime ai poeti fece sì che fossero utilizzate, soprattutto in posizione di fine verso, ancora per tutto il XVII secolo. In Br si trovano diversi casi di assimilazione di questo tipo, tra cui diversi in posizione di rima (*encareçello/cuello*, c. 47v); ci sembra, pertanto, opportuno preservarli.

¹⁰⁶ Marcio: «Dos vocablos hallo de los quales vos, no sé por qué, quitáis una *n*, diciendo por *invierno* y *lenxos*, *ivierno* y *lexos*: ¿hazéislo por industria o por descuido?» Valdés: «El descuido creo yo que sta en los que ponen la *n* sin propósito ninguno, y ésta es una de las letras que yo digo que por inadvertencia se an mezclado en algunos vocablos». C. Barbolani (ed.), Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (1535), Madrid, Cátedra, 1990, p. 179.

20. Ancora per buona parte del XVII secolo è frequente incontrare agglomerati di verbi (soprattutto imperativi) e pronomi atoni in cui si genera confusione nella posizione delle consonanti di incontro. In Br il fenomeno è attestato con due casi (*tomalde*, c. 91v; *decildo*, c. 115r), di cui uno in posizione di rima, per cui si conservano entrambe le forme.

21. Si elimina l'uso di consonanti doppie iniziali di parola, prive di distinzione fonematica con le corrispondenti consonanti semplici.

22. Si mantengono, invece, inalterati i rari casi di metatesi (*yprochitas*, c. 3r; *trigres*, c. 17r; *proue*, cc. 38r e 92r).

23. Si corregge la resa grafica italiana dell'occlusiva velare nei tre casi individuati (*yprochitas*, c. 3r; *paschin*, c. 12r; *turchi*, c. 31r). Viceversa, tale resa si preserva nei casi di possibile latinismo (*achiles*, cc. 17v e 104r; *anchifes*, cc. 17v e 104r).

24. Si uniscono/separano le parole secondo l'uso moderno; si sciolgono i pochi casi di abbreviazioni presenti nel manoscritto.

25. Si modernizza sistematicamente la punteggiatura, pur nella consapevolezza di introdurre, in tal modo, un'imprescindibile componente soggettiva nella lettura e interpretazione del testo. Ad ogni modo la quasi totale assenza di punteggiatura, il suo uso spesso casuale, nonché l'assenza di segni diacritici (incluso segni di interrogazione e esclamazione) rendono necessario tale intervento.

26. *Segni diacritici*. Si introducono gli accenti secondo l'uso moderno. Si segnalano con due punti e doppie virgolette uncinato («») i discorsi diretti; le doppie virgolette alte (‘’) indicano, invece, le inserzioni di trascrizioni (su alberi; armi; monumenti funebri etc.). Si indica con l'apostrofo l'elisione e si procede con la reintegrazione vocalica solo nei casi di dubbia lettura (*nadesto* > *nada d'esto*, c. 5r; *sim* > *si en*, c. 72v). Si segnala la dieresi secondo l'uso moderno.

27. Si normalizza l'uso delle maiuscole.

28. Si procede all'integrazione dell'*estribillo* a fine strofa, laddove inserito parzialmente o del tutto assente, con segnalazione tra parentesi quadre [] della porzione di esso assente nel manoscritto. La resa grafica in corsivo mira a consentirne una migliore visibilità e a evidenziare la scansione metrica del componimento.

29. Le rubriche introduttive e infratestuali vengono trascritte in maiuscoletto; tra parentesi quadre se ne indica l'assenza ([anepigrafo]).

30. Si segnalano, inoltre, laddove certe, le lacune di interi versi che alterano lo schema metrico-rimico o la struttura logica, senza tuttavia integrarle con la corrispondente lezione eventualmente offerta da altri testimoni (resa grafica: [.....]; in caso di schema rimico: [.....-rima]).

31. Interventi paratestuali sono rappresentati da: inserimento del numero progressivo del testo nel *cancionero* (cifre romane); indicazione a lato del testo della carta (con riferimenti *recto* e *verso*) corrispondente e numerazione dei versi di ciascun componimento.

32. Note al testo. Per quanto riguarda l'*emendatio*, gli interventi correttivi sono limitati ai casi di evidenti *lapsus calami* del copista e a corrottele che determinano non sensi grammaticali e sintattici o squilibri metrico-rimici palesemente frutto di alterazioni della tradizione; per tali interventi si è innanzitutto tenuto conto delle lezioni eventualmente offerte dagli altri testimoni (*ope codicum*); in caso di *unica*, si è realizzata una correzione *ope ingenii*, mediante il minimo grado di intervento possibile sul testo. Non si correggono lezioni presumibilmente deteriori, né si integrano lacune di versi o strofe, che ci si limita a segnalare con parentesi quadre (cfr., *infra*, 28) quando risultano necessarie per ragioni logiche o metrico-rimiche. Si dà conto delle correzioni (mediante la formula "lezione editata] lezione del ms."), unitamente ai casi in cui il copista è intervenuto personalmente sul proprio testo, in note essenziali poste al termine del componimento corrispondente. Sebbene, infatti, si discuta di esse in sede di commento, si è ritenuto utile offrire al lettore, in un'unica sede, intera notizia del testo trasmesso dal florilegio.

Il commento

All'edizione dei testi segue una sezione di commento, strutturato in una prima parte critico-letteraria e in una successiva sezione filologica.

Nella prima parte si offre un'analisi del componimento: si delinea il genere poetico; si danno informazioni di carattere metrico; si tenta di risalire, sulla base dei testimoni a noi giunti o facendo riferimento a testimonianze indirette e studi critici, a informazioni circa la datazione e l'autorialità; si realizza una ricostruzione essenziale della trama e si forniscono brevi note di commento relative a fonti, modelli e altri fenomeni di intertestualità, *topoi*, riferimenti a personaggi storici o di finzione, etc.; si offrono, inoltre, brevi considerazioni sulla tradizione del testo che integrano e completano l'apparato di varianti e analizzano le peculiarità del testo di Br; infine, si realizza una descrizione sintetica del processo di *emendatio*.

Al commento critico-letterario segue l'apparato filologico. Sebbene la presente edizione non miri a ricostruire il testo critico dei componimenti attestati bensì a offrire un'edizione critica del canzoniere brancacciano nel suo valore di documento storico-letterario, è parso opportuno dar conto delle altre attestazioni, manoscritte e a stampa, di ciascuno di essi, e realizzare un dettagliato apparato di varianti che coadiuvasse il processo di *emendatio* e, al contempo, desse conto della complessità di trasmissione e ricezione dei testi poetici durante il *Siglo de oro*, nel cui circuito si inserisce la nostra silloge. Per tale ragione, si è scelto di circoscrivere lo scrutinio dei testimoni al solo periodo aureo; tuttavia, in sede di commento, si indicano altresì eventuali testimoni posteriori al XVII secolo di cui si abbia notizia.

L'apparato è costituito da tre fasce: una prima fascia offre un elenco sintetico dei testimoni del componimento, distinti in tradizione a stampa e manoscritta. Accanto alla tradizione diretta, nella quale sono stati considerati anche i manoscritti musicali,¹⁰⁷ si è scelto, inoltre, di tener conto anche della tradizione indiretta, ossia dei testimoni manoscritti e a stampa di differente tipologia (anto-

¹⁰⁷ Pur nella consapevolezza delle costanti alterazioni e del frequente stato di corruzione in cui versano i componimenti trascritti dai musicisti in tali manoscritti, denunciati già dagli antologi del tempo, si è scelto di considerarne i testi in sede di apparato – così come per la tradizione indiretta, per cui si veda *infra* – nel disegno di offrire non solo un resoconto della trasmissione dei componimenti bensì anche della loro diffusione. Sulla questione e, in particolare, sulla distinzione tra trasmissione e diffusione si veda A. Carreira, *Problemas específicos...*, cit., pp. 76-7.

logie poetiche, opere teatrali, produzione trattatistica etc.) che trasmettano, integralmente o in parte, un componimento di Br, copiato come testo autonomo o incastonato in un'opera più ampia. Tale tradizione risulta, infatti, spesso, di grande interesse in particolar modo per la poesia tradizionale, fino a costituire, in alcuni casi, l'unica forma di tradizione a noi giunta (si vedano ad esempio III, VIII, XII, XLIV, XLVII). Nella presente edizione sono oggetto d'analisi i seguenti casi di tradizione indiretta: a) testimoni che inseriscano interi componimenti trãditi da Br all'interno di opere di varia natura (poetica, teatrale, trattatistica) (LXXII); b) testimoni che presentino, sottoforma di componimenti autonomi o inseriti in opere di varia natura, interi componimenti che in Br sono inseriti all'interno di *ensaladas* (XLa); c) testimoni che trasmettano integralmente le *letras* iniziali e/o gli *estribillos* di canzoni, *ensaladas*, *romances* e *villancicos* di Br, sia sottoforma di componimenti autonomi (XXVa, LXVII), sia come *ca-bezas* e/o *estribillos* di componimenti differenti (III, VIII, X, XI, XIVa, XXII, XXX, XLa, XLV, XLIX, LI, LIII, LXI, LXII, LXVIII), sia come citazioni nel corpo di testi poetici, teatrali o trattatistici (XII, XXII, XXVb, XXX, XLa, XLV, LIII, LXI, LXVIII, LXX); d) testimoni di varia natura in cui si attestino versioni *a lo divino* (XII, XIV, XLa, LIII) o versioni profane ma significativamente differenti (XXVc, XXX) delle *letras* e/o degli *estribillos* presenti in Br; e) testimoni in cui si individuino echi frammentari di un componimento trãdito da Br, sia sottoforma di recupero dello stesso *incipit* in altri componimenti, profani o *a lo divino* (I, II, XV, XXX, XLa, XLVI, LI, LXI, LXII, LXVIII), sia come citazione incompleta di *letras* e/o *estribillos* (X, XI, XVI, XLIV, XLV, LXI, LXVII, LXVIII) o di singoli versi (I, V, XV, XVII, XXII, XXVIII, XLVIII) in testi poetici ma anche in opere teatrali e trattatistiche. Ad ogni modo, solo le attestazioni più rilevanti – ossia i casi indicati come a), b) e c) – vengono esaminate nell'apparato;¹⁰⁸ al contrario, i casi di attestazioni di frammenti e versioni differenti delle canzoncine, attestazioni di singoli versi e versioni *a lo divino* – casi d) ed e) – vengono argomentati in sede di commento e, nei casi di particolare interesse, vengono accompagnati da una trascrizione integrale del testo tra parentesi tonde.

¹⁰⁸ Per quanto riguarda le opere teatrali, si collazionano nel seguente ordine: i testi autografi (quando presenti) (cfr. XLV, LIII), l'*editio princeps* (se anteriore al XVIII secolo) (cfr. X, XIV, XXII, XL, LXI, LXXII), o, in mancanza di entrambi, il testimone più antico a noi noto (cfr. XII, LXI); si prescinde, pertanto, dalla complessità della relativa tradizione manoscritta e a stampa.

L'elenco dei testimoni è così strutturato: si riportano prima i testimoni a stampa, in ordine cronologico, seguiti da quelli privi di data; poi i testimoni manoscritti, in ordine alfabetico (e, eventualmente, numerico); seguono, quindi, i testimoni della tradizione indiretta, ordinati secondo gli stessi criteri. Si precisa che tale scelta dispositiva, in cui si pongono in prima istanza le varianti dei testimoni a stampa, non è stata dettata dalla convinzione, spesso immotivata, che la lezione da essi trasmessa sia migliore di quella dei manoscritti, quanto, piuttosto, dalla presenza di datazione che, con poche eccezioni, contraddistingue tali testimoni, la quale consente di seguire con maggiore linearità l'evoluzione del testo nel tempo; ha, inoltre, influito, la consapevolezza della frequente dipendenza di antologie manoscritte da essi.¹⁰⁹ Viceversa, la difficoltà di individuare, nella maggioranza dei casi, una datazione per i testimoni manoscritti, ha indotto a optare in ogni caso per una disposizione alfabetica che, se da un lato determina la perdita di coerenza diacronica nei pochi casi in cui il manoscritto offra una datazione più o meno precisa, dall'altro risponde a un superiore criterio di uguaglianza – e, dunque, di riconoscibilità – del criterio dispositivo adottato per tutti i componimenti. Accanto a ciascun testimone si descrivono le carte in cui è copiato il componimento e, per i testimoni della tradizione indiretta, si indicano tra parentesi tonde i versi ivi attestati.

La seconda fascia è costituita, quindi, dall'apparato delle varianti: vista l'incertezza in cui versava la lingua tra fine del XVI e inizi del XVII secolo, si è scelto di prescindere da varianti di carattere grafico-fonetico; sono, inoltre, esclusi dall'apparato i casi di metatesi e gli italianismi, debitamente individuati *supra*. L'ordine adottato nel registrare le varianti segue quello dell'elenco dei testimoni. In alcuni casi, la presenza considerevole di varianti che avrebbero reso difficoltosa la comprensione dell'apparato, ha indotto a trascrivere il testo per intero (XLV, LXXII) o la porzione di esso che maggiormente diverge (XLVIII). L'apparato realizzato è di tipo negativo, con due significative eccezioni, per le quali si è ritenuto più utile ricorrere ad un apparato positivo: la prima di esse riguarda le varianti relative a lezioni di Br emendate nel testo editato; in altre parole, al fine di dar conto del processo di *emendatio ope codicum* realizzato nella presente edizione, si riportano in apparato positivo, in corrispondenza del verso che trasmette la lezione, la correzione accolta a testo, seguita dalla lezione attestata dal manoscritto (secondo la formula già adottata

¹⁰⁹ Si pensi, per fare un solo esempio, al manoscritto tardo NYHS B2377 che risulta essere, per esplicita ammissione del copista, antigrafo di *rg*^{IV}.

nelle note a testo: “lezione editata [lezione del ms.”) e dalle lezioni offerte da tutti gli altri testimoni. Un apparato di tipo positivo è stato, inoltre, ritenuto più adatto in presenza di varianti alternative nel singolo testimone (è il caso di XXXIII) o di correzioni in esso apportate da mani diverse (cfr. XXIX).

Infine, in una terza ed ultima fascia, si dà conto, mediante struttura discorsiva, delle varianti relative alla struttura testuale (ordine dei versi, varianti che interessano la disposizione di interi versi e/o strofe, notizia e trascrizione di versi e/o strofe attestate in altri testimoni, riferimento a versi e/o strofe unitestimoniati in Br).

Un’eccezione al metodo ora esposto si realizza per i *romances* gongorini attestati in Br (V, XI, XV, XXII, XXIV, LIV, LXIII). Considerata, infatti, l’ingente quantità di testimoni rigorosamente collazionati da Carreira nella sua edizione del poeta,¹¹⁰ si è optato per adottare tale lavoro come riferimento: in sede di apparato vengono, quindi, indicati i testimoni del componimento, cui segue la *collatio* di Br effettuata con il testo editato da Carreira e con eventuali altri testimoni non considerati dallo studioso.¹¹¹

Le lezioni riportate in apparato vengono trascritte secondo la grafia dei rispettivi testimoni, mediante trascrizione diplomatica; le abbreviazioni vengono sciolte con ricorso al corsivo. In caso di varianti condivise da più testimoni si rispetta la grafia del primo di essi, sulla base dell’ordine sopra indicato. Nei rari casi in cui non sia stato possibile maneggiare direttamente il testimone indicato e si sia consultata un’edizione anastatica o moderna dello stesso, si adotta la grafia di quest’ultima e se ne fornisce riferimento in apparato.¹¹²

I testimoni individuati, collazionati ma anche semplicemente citati in sede di commento, vengono indicati tramite un sistema di sigle e abbreviazioni di cui si dà conto nei due elenchi bibliografici delle *Fonti manoscritte* e *a stampa*. In tali elenchi si offre, inoltre, in corrispondenza dei testimoni dei componimenti gongorini esaminati da Carreira, l’indicazione della sigla per essi adottata dallo studioso.

¹¹⁰ Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit.

¹¹¹ Per quanto concerne la *collatio* del nostro manoscritto, precisiamo che l’editore gongorino si è servito dell’edizione, talvolta frettolosa, di Foulché-Delbosc. Al ricorso a quest’ultimo intermediario si devono, nella quasi totalità dei casi, alcune minime discrepanze tra le varianti di Br registrate nell’apparato di Carreira e quelle segnalate nella presente edizione.

¹¹² Il ricorso a edizioni moderne – prescindendo dalle edizioni anastatiche e dal già esaminato caso dei *romances* gongorini – è limitato ai testimoni MP 1579, SSC B 3 9 e TP 463, per i quali si vedano, *infra*, rispettivamente i commenti XXVII, XXIX e XLV.

TESTI

1r

I

ROMANCE DE LOPE DE VEGA

Ahora vuelvo a templaros,
desconcertado instrumento,
que de una vez no se acaban
los muchos males que tengo,
5 aunque ya de suerte estáis,
descuadernado y abierto,
que no hay cosa que os parezca
si yo mismo no os parezco.

10 Cantemos nuevas historias
de aquellos pesares viejos,
aunque si han de ser pesares
mejor será que lloremos.

1v

Ayuden cuerdas templadas
a un loco de penas cuerdo,
15 y al que niega que lo soy:
pruebe a sufrir un destierro;
verá que mayor cordura
no cabe en humano pecho
que a tantos años de agravio
20 es señal de sufrimiento.

Desengañese la causa
de las penas que padezco,
que haberme humillado tanto
fue de mi vida remedio:

25 que un alto ciprés es justo
que tema un rayo del cielo
pero no la humilde caña
que sabe humillarse al viento .

2r

30 ¡Oh, Babilonia del mundo!
bien haya el triste suceso
que me trujo a contemplarte
con lágrimas desde lejos.

Santísimas soledades,
yo os adoro y reverencio

35 pues miro desde vosotras
 las desventuras que deajo.
 ¡Qué se ven desde estos montes
 de mentiras y de enredos,
 en esas calles pobladas
 40 de animales y hombres ciegos!
 ¡Qué se ven de honradas almas,
 envueltas en cuerpos muertos,
 que sin duda es muerte vida
 la de los pobres discretos!
 2v 45 ¡Qué de opiniones injustas
 en muchos ricos y necios,
 que canonizan su gusto
 con los que tienen sujetos!
 ¡Qué de Vellidos traidores
 50 con máscaras de consejos!
 y ¡qué de Alejandres Magnos
 sin virtud y sin provecho!
 ¡Qué de Ulises y serenas!
 y ¡qué de caballos negros,
 55 qu'estando dentro de casa
 paren los hijos ajenos!
 ¡Qué de varas que han torcido
 amor, interés y miedo
 por ser ellas tan delgadas
 60 y asir por la punta el peso!
 ¡Qué de inútiles, que viven
 3r a la sombra de los buenos,
 que los gastan poco a poco
 como las hiedras al frexno!
 65 ¡Qué de hipróquitas, que roban
 honras, famas y dineros
 con unos ojos hundidos
 de pensar malos intentos!
 ¡Qué de engaños que han medido
 70 con las varas de su dueño!
 ¡Qué de señores con deudas!

¡Qué de señoras con deudos!
 ¡Qué de haciendas razonables!
 ¡Qué de dones de otro tiempo,
 75 resueltos en pasamanos
 de una basquiña o manteo!
 ¡Qué de Lucrecias romanas,
 3v humilladas por el peso
 de aquel metal invencible,
 80 dorador de tantos yerros!
 ¡Qué de escuadrón de perdidas
 cuyas paredes y cuerpos
 cubre la seda y el oro,
 vendidos por tantos precios!
 85 ¡Qué inútil banda y escuela
 de idolatrados mozuelos
 llenos de nuevas de Flandes
 y siempre de Flandes lejos!
 ¡Qué de malquistos por graves
 90 que todo su pensamiento
 es llevar una merced
 por infinitos rodeos!
 ¡Qué de lindos a sus ojos
 4r que en otros parecen feos,
 95 porque son lisonjas mudas
 las lunas de los espejos!
 ¡Qué de cobardes espadas
 en fee de mostachos negros!
 y ¡qué de plumas baldías,
 100 harto mejor para remos!
 ¡Qué de privanzas, qu'están
 compitiendo con los cielos,
 se veen humillar ahora
 más bajas que los infiernos!
 105 ¡Oh Babilonia, formada
 de lenguajes tan diversos,
 madrastra a los hijos propios
 y madre a los extranjeros!

4v
 110 Varias naciones del mundo
 llevaban a Roma un tiempo
 lo que de ti llevan hoy
 los más enemigos reinos.
 Mucha licencia tomamos,
 parad señor instrumento,
 115 no os acaben de quebrar
 en la cabeza del dueño.
 Dejemos para otro día
 lo que ha mucho que sabemos,
 y queden agravios propios
 120 sepultados en silencio.
 Finis
 18 no cabe] caue
 21 Desengáñese] desengañense
 91 una merced] haçia madrid

II

[anepigrafo]

5r
 5 Señora doña María,
 vuesa merced se resuelva,
 si quiere por bien de paz
 juntarse connigo a cuentas,
 o tasen dos oficiales
 lo que merece en conciencia
 un amor de tanto tiempo
 y una fee tan verdadera.
 Y, si nada d'esto quiere,
 10 no forme del hombre queja
 si siguiere su justicia
 donde con derecho deba.
 Créame, que la conozco
 mejor que si la pariera,
 15 qu'es en extremo burlona

y falsa en la quinta esencia;
 que desdeña y no despide,
 y con rigor amartela,
 y, entre gustos, al fiado
 5v 20 da de contado las penas;
 que no hay faisán tan sabroso
 al gusto que ansí le sepa
 como ver a sus amantes
 en competencia perpetua;
 25 y sentir crujir broqueles,
 de noche, quando pasean
 con los pectos acerados
 y las entrañas de cera,
 pareciéndola, si sacan
 30 relámpagos de las piedras,
 que son centellas del alma
 en que se abrasan por ella.
 Sepa que ya no me pago
 de comendador d'espera,
 6r 35 qu'es muy pesada la cruz
 y no parece la renta.
 Cantaba un tiempo mi parte
 pero ya no meto letra
 que he perdido en tantas pausas
 40 la entonación y la cuenta.
 Présteme un poco atención,
 señora, sobre una prenda,
 pues, sin ella, a sus desdenes
 he prestado yo paciencia,
 45 y si no la concluyere,
 en mí que soy una bestia,
 por lo que sufro me saquen,
 si la tengo, a la vergüenza.
 Servicios que en tanto tiempo
 6v 50 tan poco lucen y medran,
 son de palma cuyo fruto
 no le coge quien le siembra;

son pasta de porcelana
 que por cien años la entierran
 55 y sirve a los sucesores
 y a su dueño no aprovecha;
 son mandas de testamento,
 señora, estas sus promesas
 que para vellas cumplidas
 60 he d'esperar que se muera.
 ¿Piensa que son las edades
 del tiempo de Adán y Eva?
 o ¿que soy ciervo en la vida
 aunque en lo demás lo sea?
 65 ¿Aguarda a darme turrónes
 7r quando me falten las muelas?
 o ¿a estar tan llena de puntos
 que me envide y no la quiera?
 Pues no ha de vivir mil años
 70 que no es de casta de cuervas,
 aunque yo negra la mire
 y negro caro me cuesta.
 No gastemos almacén
 en demandas y respuestas
 75 y caiga ya de su asno
 porque yo no lo parezca,
 y al fuego que yo me abraso
 se deshiele ella si quiera,
 que la tendrán por aljibe
 80 si mis calores la hielan.
 7v Este creciente de luna
 le doy por plazo de enmienda
 para que su fee y sus obras
 con la misma luna crezcan,
 85 con protesto si al menguante
 ella no quedará buena:
 pagaré yo con olvido
 mis cóleras y su flema,
 y le enviaré entre dos platos

90 sus grillos y sus cadenas
por señas que me despido
pues me despide por señas.

Y cobrará por la posta
sus humos mi chimenea
95 qu'es lance forzoso el humo
después de la llama muerta.

8r

Y desde luego convido
las damas a mi almoneda
y a la que más ofreciere
100 por mí, buena pro le tenga,
que en aquella enfermedad,
que antaño tuve tan recia,
prometí de no perderme
por nadie que no me quiera.

54 la] le

71 yo negra] negra

82 de] y

III

OTRA

Madre, una serrana
de buen parecer,
íbese su amado,
lloraba por él.

8v

5 Sus palabras tristes
bien las escuché,
tan discretas eran
que las decoré:

«Pensaba yo amigo,
10 por mi amor pensé,
que en prisión vivieras
dos años y aun diez.

Reina me llamabas

15 mas tú eres el rey,
 de tu gusto digo,
 que le tratas bien.
 ¡Ay qué de mañanas,
 al amanecer,
 me cantabas coplas
 20 con el tu rabel!
 9r y en todas decías
 que guardar la fee
 es gloria de amantes
 y de buenos ley,
 25 que no ha de ser suyo
 quien quisiere bien,
 qu'el amor que manda
 desengaño es.
 Que mis negros ojos,
 30 negro fue su ver:
 tus amados eran
 mas era al revés.
 ¡Ojalá! querido,
 que llores después
 35 estas libertades
 9v que agora diré:
 plega Dios que mueras
 pues que yo también,
 sin poder hablarte,
 40 presto moriré.
 Si a la guerra fueres,
 quando en ella estés,
 los contrarios tiros
 en ti solo den,
 45 porque victorioso
 no puedas volver
 a que gocen otras
 lo que no gocé.
 Que a mis maldiciones
 50 no falte un amén,

que del cielo alcance
lo que yo rogué.
Mas no quiera el cielo,
¡ay, qué mal hablé!
55 sino que mil años
logres tu querer.
¡Ay, Tisandro amigo!
¡Ay, amor cruel!
¡Lloradme, mis ojos!,
60 pues muerto me habéis.
¡Ay, si me escribieses
tan solo un papel!
pero no me escribas
que enloqueceré.
65 Tus razones dulces,
tanto es su poder,
que roban las almas
por mal o por bien».
Madre, la serrana
70 así la dejé,
era como un ángel,
su mal duele me.
Vine escarmentada
y vos lo veréis
75 que ceño le muestro
a Pedro y Andrés.
Si creyere a hombres
maldición me echéis,
yo en mi casa, madre,
80 y ellos en Argel.

24 prima della lezione ley si legge la lezione fe, cassata dal
copista

IV

ROMANCE

Hazme, niña, un ramillete
 de flores de tu jardín,
 y átale con tus cabellos
 como me has atado a mí.
 5 Retrata en él tus favores,
 que a mi ver fueron así:
 flores que frescas duraron
 una mañana en abril
 y a la tarde desengañan
 10 con marchitarse y rendir
 su belleza al tiempo ingrato,
 cuyo oficio es destruir.
 Lleve violetas moradas
 y un amarillo alhelí
 15 y algo azul, que tengo celos
 de que te visite Gil.
 ¡Oh, mal grado a mi ventura
 y a la suya gracias mil!
 Esperanzas ya no os quiero,
 20 que muchas veces mentís.
 Como te tañe alboradas
 entra el amor por ahí,
 y vase al alma derecho,
 ¡ay, quien le echase de allí!
 25 No eres sola la Isabela
 d'ese dichoso Zerbín,
 sus postreros gustos gozas
 y el gusto no da de sí.
 Ya dice que te aborrece,
 30 después besa tu chapín,
 estáis a matar agora
 mas luego alegres reís.
 De tu trato Gil ha sido
 un maldiciente pasquín
 35 y aun del suyo porqu'es hombre
 que dice y da que decir.
 Si esto sabes y le quieres,

40 ¡por Galaor y Amadís,
 doyme a Dios si no te abrasa
 con su fuego el dios Machín!
 Pensaba yo que primero
 los ríos Tajo y Genil
 en los Alpes se juntaran
 que tú quisieras a Gil.
 45 Mas si Miguela lo sabe
 12v y le sale a recibir,
 si a su amor le da principios
 y al mío le tacha el fin,
 no me espanto que le quieras
 50 pues en la corte decís
 que un'amiga de otra amiga
 facilmente alcanza el sí.
 No dije en mi vida tanto,
 en romance ni en latín,
 55 bien es que sufra el culpado,
 sin culpa malo es sufrir.

V

ROMANCE

13r Servía en Orán al rey
 un español con dos lanzas
 y, con el alma y la vida,
 a una africana gallarda,
 5 tan discreta como hermosa,
 tan amante como amada,
 con ella estaba una noche
 quando tocaron al arma.
 Dociendos jinetes eran
 10 d'este rebato la causa,
 que a los rayos de la luna
 descubrieron las adargas;
 las adargas avisaron

a las roncadas atalayas,
 15 las atalayas al fuego,
 los fuegos a las campanas.
 El valiente enamorado,
 13v en los brazos de su amada,
 oyó militar ruido
 20 de las trompetas y cajas.
 Espuela de honor le pica
 y el freno de amor le para:
 no salir es cobardía,
 ingratitud es dejalla.
 25 Ella, colgada del cuello,
 viéndole tomar la espada,
 con lágrimas y suspiros
 le dice aquestas palabras:
 «Salid al campo, señor,
 30 bañen mis ojos la cama,
 que también me será a mí,
 sin vos, campo de batalla.
 14r Salid, vestíos deprisa,
 qu'el general os aguarda,
 35 vos tenéis de mí gran sobra
 y él tiene de vos gran falta».
 El galán, que tiernamente
 la mira y escucha y habla,
 le responde: «Mi señora,
 40 tan dulce como enojada,
 para que con más honor
 yo me quede, parta y vaya,
 vaya a los moros el cuerpo
 y quede con vos el alma.
 45 Concededme, mi señora,
 licencia para que parta
 a combatir con los moros
 y en vuestro nombre combata,
 15v que no volveré a Orán,
 50 sin cautivos o sin palma,

esta espada en vuestro nombre
y adiós que tocan al arma».

*32 la lezione campo presenta una -s finale cassata
Le carte 14v-15r sono prive di testo.*

VI LETRILLA

*En justas de amor,
señora, más quiero
ser aventurero
que mantenedor.*

5 Si el que fee mantiene
mal pago recibe,
si el que firme vive
menos premio tiene,
mudar es mejor
10 que más gloria espero
siendo aventurero
q[ue mantenedor].

16r Aunque sin ventura
quiero aventurarme
15 y a la justa armarme;
de mezcla segura
dure un' hora amor,
porque yo más quiero
ser aventurero
20 *que [mantenedor].*

Mantenga l'estela
quien de amor no sabe
que yo sé un jarabe
quando algo me duela,
25 y seré amador
menos majadero
siendo aventurero

que mantenedor.

16v

VII
ROMANCE

De la arrugada corteza
de una haya borraba Filis
su propio nombre y abajo
“Olvido” pone y escribe.

5 «Yo solo pongo la mano
que tú la ocasión pusiste,
desdén y olvido te borran,
muere pues Filis no vive.

10 Hoy, nombre, te desempeño
de la deuda en qu’estuviste;
quitote Albanio del alma,
no es mucho que yo te quite.

15 Más fiel eres, verde haya,
que aquella mano que viste
en ese tosco papel
escribir mi nombre triste.

17r

20 En ti ha crecido mi nombre
y en Albanio fue imposible,
eres haya y de mi mal
adevino agüero fuiste.

25 ¿Por qué tantas esperanzas
al vano viento esparciste?
De caballero te precias
pero villano anduviste.

30 ¡Vuelve tu corriente de oro,
Tajo, atrás! que así dijiste:
“Atrás volverá -decías-
primero que yo te olvide”.

30 ¿Qué trigres te dieron leche?
qu’ese rigor es de tigres;
¿a qué Ulixes te pareces?

17v

que engaño tal es de Ulises.

Mayores cosas emprende
que aquesos hechos son viles,
35 que engañar a una mujer
no son hazañas de Achiles.

A Dido parezco yo,
tú al hijo mayor de Anchises:
que si ella hospedó al troyano,
40 huesped del alma te hize;
dejola en prendas la espada,
tú dejas memorias tristes;
huyó por el mar Eneas,
tú con mi esperanza huiste».

11 quitote] quitose

18 fue] fee

38 Anchises] anchifes

43 mar] mal

VIII

18r

OTRA

*Ningún remedio hay tan bueno
para un duro corazón,
como ponelle un bolsón
de doblones en el seno.*

5 Quando un corazón es duro
más que diamante y acero,
ablandarle con dinero
qu'el dinero ablanda un muro,
que lo más perfecto y bueno
10 para un duro corazón
es el ponerle un bolsón
de doblones en el seno.

Las damas de nuestros tiempos
tienen ya determinado

18v 15 de trocar por un ducado
 trecentos mil pasatiempos.
 De Diana y de Sireno
 se ríen y hacen baldón
 y lloran por un bolsón
 20 *de doblones en el seno.*
 También ríen del galán
 que canta a las doce dadas
 con glosas enamoradas
 la mañana de san Juan,
 25 porque no tienen por bueno
 el cantar con discreción
 sino tener un bolsón
 de doblones en el seno.

IX

19r GLOSA DE MUCHOS ROMANCES

 No quiero más amor vano,
 dama, ni tratar contigo
 por no empobrecer temprano
 ¡afuera, fuera Rodrigo,
 5 *el soberbio castellano!*
 Pues salgo de la ignorancia
 en que solía vivir
 tiniendo en amor constancia,
 ojos que nos vieron ir
 10 *no nos verán más en Francia.*
 Si del amor que tenía
 parecen quebradas leyes
 no quiriendo a quien quería,
 los que priváis con los reyes
 15 *notad bien la historia mía.*
 19v Después de haberla entregado
 un bolsón d'escudos lleno
 con que su amor he comprado,

20 *mal herido está Fileno,
mal herido y mal llagado.*
 Estando aquesta malvada
 diciéndome que no tiene
 de que ser de mí zelada,
 25 *¡helo, helo por do viene
el moro por la calzada!*
 Disgustado y triste estando,
 fuila a ver por mi contento
 y, al tiempo que entré callando,
recogido en su aposento,
 30 *Bernardo se estaba armando.*
 Yo triste que imaginaba
 que andaba yo solo en esto
 quando vi lo que pasaba
en esa torre de Sesto,
 35 *Hero mal penada estaba.*
 Luego yo determinado
 de hacer al contrario lid
 le dije muy denodado:
«¿De donde venides, Cid?
 40 *que en cortes no habéis estado».*
 Esto le empecé a decir
 mas no lo oyó muchas veces
 porque al tiempo del reñir
ya desmayan los franceses,
 45 *ya comienzan de huir.*
 Mas gozando yo sin ella
 la dulce paz en que moro,
 para vivir sin perdella
en Granada está el rey moro,
 50 *que no osa salir d'ella.*

11 *a fine verso si incontra la lezione pareze, cassata dal co-
pista*
 50 d'ella] fuera

X

LETRILLA

*Ten, Amor, el arco quedo
que soy niña y tengo miedo.*

Dícenme, Amor, que has vencido
de los dioses los mayores
5 y que de tus pasadores
cielo y tierra está sentido
y habiendo abasto sabido
no es mucho temer tu enredo
que soy niña y tengo miedo.

21r

10 No es, Amor, mi condición
para sufrir tus temores,
tus engaños, tus errores,
tus celos y tu pasión,
ni en esa jurisdicción
15 no me cogerás, si puedo,
que soy niña y tengo miedo.

Unos dicen del estrago
que en Tisbe y Piramo hiciste,
otros quan ingrato fuiste
20 a la reina de Cartago,
y, viendo que das tal pago,
atemorizada quedo,
que soy niña y tengo miedo.

7 abasto] abusto
19 ingrato] ingrata

XI

OTRA

21v

En su balcón una dama,
que engañó el traidor Bireno,
por quien Amor fuera mudo

de mejor gana que ciego
 5 si ella quisiera enseñalle
 lo que al pájaro extranjero,
 a un pequeño papagayo
 le está la triste diciendo:
 «¡Echa acá la barca, ahó!,
 10 *que en el mar de amor me anego.*
 ¿Cómo estás, loro, -le dice-
 sin el tuyo y sin mi dueño?»,
 el pájaro le responde:
 «Como cautivo aquí preso».
 15 «Si tú estás como cautivo,
 22r yo como cautiva quedo:
 yo en mi balcón, tú en tu jaula,
 ambos cargados de hierro.
 ¡Echa acá [la barca, ahó!,
 20 *que en el mar de amor me anego].*
 No tienes de que dolerte,
 que eres de razón ajeno,
 yo sí que puedo quejarme
 que no me vale y la tengo.
 25 Quiero a quien me cautivó
 y sigo a quien va huyendo
 aunque no puedo alcanzalle
 porque huye a vela y remo.
 Echa acá la [barca ahó,
 30 *que en el mar de amor me anego].*
 Echa acá la barca rota
 de mi triste pensamiento,
 22v que atraviesa la memoria
 en profundo mar de fuego,
 35 y si no el mar de mis ojos,
 de que cada día vierto
 más agua que tú pasaste
 desde tu nido a este suelo.
 ¡Echa acá la barca, ahó!,
 40 *que en el mar de amor me anego».*

12 tuyo] cuyo

XII

LETRILLA

*La del abanillo
calor tiene, madre,
¡aire, Dios, y aire,
y podrá sufrillo!*

23r

5 El pecho se abrasa,
qu'es de amor el centro,
por fuera y por dentro
se quema la casa;
pensaba encubrillo,
10 echallo en donaire.
*¡Aire, [Dios, y aire,
y podrá sufrillo]!*

Su mismo remedio
dobla en padescer:
15 aire para ver
suele ser buen medio;
manto de soplillo
la congoja, madre.
*¡Aire, [Dios, y aire,
20 y podrá sufrillo]!*

23v

25 Por mostrar la mano
a quien yo me sé,
encendió su fee
con aire liviano;
no me maravillo
si se abrasa, madre.
*¡Aire, Dios, y aire,
y podrá sufrillo!*

10 hechallo] hechalo

XIII

ROMANCE

Haciendo fiestas la corte
del gran rey Philipu d'Austria
por alegrarle sus días
en la plaza de su alcazar,
5 corriendo feroces toros
conforme al uso d'España,
salpica un rumor la gente
y levanta las gargantas
por ver un gallardo joven
10 que nombraban de la Algaba:
dispuesto, galán, airoso
y el derecho brazo en asa,
24r vestido de negro el cuerpo
y el alma de verdes trazas;
15 negro el caballo y soberbio,
ancho el cuello y gruesa el anca,
trepitando en el arena
aprieta las fuertes plantas,
derecha y quieta la oreja,
20 la boca haciendo espumadas,
el dominio de las riendas
sufriendo de mala gana:
en él el galán mancebo
hizo mil galanas galas.
25 Agora le aflige y quieta,
agora le arroja y para,
agora le ensoberbece,
24v agora le humilla y mansa.
Las manos que eran inquietas
30 agora tiene combadas,
haciendo su acatamiento
al rey y divina infanta
(divina pues es del cielo
tanta hermosura y gala);

35 alegrando d'esta suerte
 anduvo toda la plaza
 cautivando voluntades
 y complaciendo a las damas.
 Y quando salió aquel toro,
 40 que en la fiereza y cara
 conociera todo el mundo
 ser del famoso Jarama,
 por todos los cabos negro,
 25r negro y pardo por la espalda,
 45 espacioso y negro el pecho,
 atado casi a la barba,
 corto, agudo y junto el cuerno,
 la frente acejada y ancha,
 ancha la cerviz y corta,
 50 cortada toda con rayas,
 cerdosa la piel y dura,
 ni flaca ni gorda el anca,
 hizo tan esquivia muestra
 a las atrevidas varas
 55 que aquel que se va más lejos
 piensa que en sus cuernos anda.
 El alano en solo verle
 ahullando se va a su casa;
 la gente que hacía burla
 25v enojó las alabardas
 60 rogando al cielo le vuelva
 en acero brazo y asta;
 Con quatro señales de uña
 barrió de gente la plaza
 65 y quiso ser cortesano
 pues que en la corte se halla,
 ofreciendo sus primicias
 al joven señor de Algaba.
 Sacó luego en su favor
 70 él el brazo de la capa
 y un rajón en él con hierro,

26r
 75
 80
 85
 90
 26v
 95
 61 le] les
 73 vía] beia

hecho de mortal guadaña.
 El toro que así le vía
 aguja por dalle caza,
 [.....
]
 él con destreza le arroja
 entre los cuernos el asta
 y la punta del acero
 a la cerbiz indomada.
 Rompió el impiadoso hierro
 cuero, carne, hueso y alma
 abriendo puerta a su vida
 y a la imposible venganza.
 Tomó por lecho la arena
 la nunca ultrajada espalda;
 los pies que regidos eran
 hacen cabeza las plantas.
 Con furia el bravo animal
 en el aire se levanta,
 mas donde la muerte pica
 muy poco dura la rabia.
 Salió el alma quedando
 desartillada la casa,
 tornando alegre la corte
 y sin miedo la canalla.

XIV

LETRA

Riñó con Juanilla
 su hermana Miguela,
 palabras le dice
 que mucho le pesan:

5 «Ayer en mantillas
 andabas pequeña,
 hoy andas galana
 más que otras doncellas.
 27r Quando estás labrando
 10 no sé en qué te piensas,
 que al dechado miras
 y los puntos yerras.
 Dicho me han que haces
 amorosas señas;
 15 si madre lo sabe
 habrá cosas nuevas:
 clavará ventanas,
 cerrará las puertas,
 para que bailemos
 20 no dará licencia;
 mandará que tía
 nos lleve a la iglesia
 y que no nos hablen
 las amigas nuestras;
 27v 25 quando fuera salga
 le dirá a la vieja
 que con nuestros ojos
 tenga mucha cuenta,
 que mire quien pasa
 30 si miró a la reja
 y qual de nosotras
 volvió la cabeza.
 Por tus liviandades
 seré yo sujeta,
 35 pagaremos justos
 lo que malos pecan».

 «¡Ay, Miguela hermana,
 qué mal que sospechas!
 mil males presumes
 40 mas no los aciertas.
 28r A Pedro, el de Juana,

que se fue a la guerra,
afición le tuve
y escuché sus quejas.

45 Mas viendo qu'es vario
mediante su ausencia,
de su fee fingida
ya no se me acuerda.

Fingida la llamo
50 porque quien se ausenta
sin fuerza y con gusto
no es bien que le tenga».

«¡Ruégale tú a Dios
que Pedro no vuelva!-
55 respondió bufando
su hermana Miguela-

28v qu'el amor comprado
con tan ricas prendas
no saldrá del alma
60 sin salir con ella.

Crecerán tus años,
crecerán tus quejas,
y si no lo sabes
escucha esta letra:

XIVa

OTRA LETRILLA

65 *Eres niña y has amor,
¿que harás quando mayor?*

Si al ciego dios te ofreciste,
siendo niña con la edad,
le darás más voluntad
70 que lo que le prometiste.

29r Si pequeña te atreviste
a tenelle por señor,
¿que harás quando mayor?

Como estás hecha a querer

75 desde que supiste andar,
en faltando a quien amar
te vendras a ‘borreecer
según esto podrás ver.
Si eres niña y has amor,
80 *¿que harás quando mayor?».*

66, 73 mayor] amayor

XV

OTRO

Aquel rayo de la guerra,
alférez mayor del reino,
tan galán como valiente
y tan noble como fiero,
29v 5 de los mozos invidiado,
alabado de los viejos
y de los niños y el vulgo
señalado con el dedo,
el querido de las damas
10 por cortesano y discreto,
hijo hast’allí regalado
de la fortuna y el tiempo,
el que vistió las mizquitas
de victoriosos trofeos
15 y el que pobló las mazmorras
de cristianos caballeros,
el que dos veces, armado
más de valor que de acero,
a su patria libertó
30r 20 de dos peligrosos cercos,
el gallardo Abenzulema
parte a cumplir su destierro,
en que le condena el rey
y el amor, qu’es lo más cierto.

25 Servía una mora el moro,
 de quien el rey anda muerto,
 en todo extremo hermosa
 y discreta en todo extremo.
 Diole unas flores la dama
 30 que para él flores fueron
 y para el celoso rey
 hierbas de mortal veneno,
 pues, de la hierba tocado,
 35 le manda desterrar luego,
 30v culpando su lealtad
 para disculpar sus celos.
 Sale, pues, el fuerte moro
 sobre un caballo overo
 que a Guadalquivir el agua
 40 le bebió y paci6 el heno,
 sobre un hermoso jaez,
 bella labor de Marruecos,
 las piezas de filigrana,
 la mochila de oro y negro.
 45 Tan gallardo iba el caballo
 que en grave y airoso huella
 con ambas manos medía
 lo que hay de la cincha al suelo.
 Sobre una marlota negra
 50 un blanco albornoz se ha puesto
 31r por vestirse las colores
 de su ignorancia y su duelo.
 Bord6n y hierros de lanzas
 por el capellar y en medio
 55 y en ar6bigo una letra
 que dice: «Estos son mis yerros».
 Bonete lleva turquí,
 derribado al lado izquierdo
 y sobre 6l tres plumas presas
 60 de un precioso camapheo:
 no quiso salir sin plumas

porque vuelen sus deseos,
 si quien les quita la tierra
 también no les quita el viento.
 65 No lleva más de un alfanje,
 31v que le dio el rey de Toledo,
 porque para un enemigo
 le basta el brazo derecho.
 D'esta suerte sale el moro,
 70 con animoso desnudo,
 en medio los dos alcaides
 de Arjona y de Marmolejo.
 Caballeros le acompañan
 y le sigue todo el pueblo
 75 y las damas, por do pasan,
 se asoman llorando a vello.
 La bellísima Balaja
 que, llorosa en su aposento,
 las sinrazones del rey
 80 las pagaban sus cabellos,
 como el ruido oyó,
 32r al balcón salió al estruendo
 y enmudecida le dijo
 dando voces con silencio:
 85 «Vete en paz, que no vas solo,
 y en mi ausencia ten consuelo
 que quien te echa de Jaén
 no te echará de mi pecho».
 Él con la vista responde:
 90 «Yo me voy y no te dejo;
 de los agravios del rey
 para tu firmeza apelo».
 Con esto pasó la calle,
 los ojos atrás volviendo
 95 muchas veces, y de Andújar
 tomó el camino derecho.

46 airoso] airioso

62 vuelen] buelan
80 las] lo
81 como] y como

XVI

32v

LETRA

*Si de amor te dicen
qu'es dulce manjar,
¡no le comas, niña,
qu'es como rejalgar!*

5 Aunque tus amigos
te digan mil bienes,
y que por él tienes
muchos enemigos,
y con los castigos
10 de la edad y el tiempo
y a su pasatiempo
quieren convidar:
*¡no le comas, niña,
qu'es como rejalgar!*

33r

15 La flor de tu vida
mejor es que pase
antes que te abraze
su llama encendida.
Es una comida
20 que hace tanto daño,
que al cabo de un año
la vendrás a echar.
*¡No le comas, [niña,
qu'es como rejalgar]!*
25 ¡Ay, no comas tal
por más que te den!
que aunque empiece en bien
siempre acaba en mal.
Si hambre natural

33v 30 te obliga al veneno
 come poco y bueno
 que suele matar.
 ¡No le comas, niña,
 qu'es como rejalgar!

XVII

ROMANZE

Doña Blanca está en Sidonia
contando su historia amarga;
a una dueña se la cuenta
que en su prisión la acompaña.
5 «De Borbón -dice- soy hija,
 de Carlos al fin cuñada,
 y el rey de la flor de lis
 trae en su escudo mis armas.
 Pero si pueden desdichas
10 venir a ser heredadas,
34r según desgraciada soy,
 hija soy de la desgracia.
 De Francia vine a Castilla,
 nunca yo dejara a Francia:
15 al punto que la dejé,
 el alma al cuerpo dejara.
 Caseme en Valladolid
 con don Pedro, rey d'España,
 el semblante tiene hermoso,
20 los hechos de tigre hircana.
 Diome el sí y no el corazón,
 alevoso en su palabra,
 rey que en la palabra miente
 ¿qué mal habrá que no haga?».

3 la] lo

5 dice] dizen

XVIII

34v

LETRA

*Carillo, a risa provoca
una nueva maravilla:
y es que me ha hecho Minguilla
gentilhombre de su boca.*

5 Entrando una tarde a vella
me llamó su gentilhombre,
yo por confirmarme el nombre
llegueme a burlar con ella
y, como es briosa y loca
10 más que ninguna en la villa,
quedé sirviendo a Minguilla
de gentilhombre de boca.

35r

15 De mi atrevida pasión
no espero más justo pago,
qu'el servicio que le hago
es el mismo galardón:
porque quien sus labios toca
no está lejos de rendilla
que basta ser de Minguilla
20 *gentilhombre de su boca.*

Yo espero de su amistad
lo que dar y tomar puede,
que quien la boca concede
no niega la voluntad.
25 Ella vendrá, si no es loca,
como galgo de traílla,
porque dicen en la villa
que lo da a quien da la boca.

XIX

ZARABANDA

*Tiniendo de vos tal prenda,
no hay prenda que a mí me prenda.*

La prenda que me dejastes,
quando vuestra fee empeñastes,
5 en mi alma la encerrastes
porque ninguno la venda.
*Tiniendo [de vos tal prenda,
no hay prenda que a mí me prenda].*

Es prenda que con los días
10 doblará las glorias mías,
gozando sus alegrías
sin que nadie las ofenda.
*Tiniendo [de vos tal prenda,
no hay prenda que a mí me prenda].*

Esta prenda venturosa
de vuestra mano dichosa,
en mi alma no reposa
y en vuestra afición se arrienda.
*Tiniendo [de vos tal prenda,
20 no hay prenda que a mí me prenda].*

¡Calle, calle el invidioso!
deje en paz nuestro reposo,
que un amor tan venturoso
será más quando se entienda.
25 *[Tiniendo de vos tal prenda,
no hay prenda que a mí me prenda].*

Por eso sosiegue el pecho
imagine allá en su lecho
que jamás honra y provecho
30 caminan por una senda.
*Tiniendo [de vos tal prenda,
no hay prenda que a mí me prenda].*

Y pues esto no se esconde
no hay para que hacer del conde

35 pues saben todos por donde
 cerró tienda y abrió tienda.
 [Tiniendo de vos tal prenda,
 no hay prenda que a mí me prenda].

XX

36v

OTRA

 Alegre porque moría
 en la fee de su tormento,
 le dice Riselo al valle
 qu'estaba a su mal atento:
5 «*malo me siento.*

 «Después que he visto mudado
 de mi pastora el intento,
 agraviada mi esperanza,
 burlado mi pensamiento,
10 *malo me siento.*

 Del cielo de mi ventura,
 que era un nuevo firmamento,
 cayeron mis esperanzas,
 y en ver que las lleva el viento
15 *malo me siento.*

37r

 ¡Ay, ingrata de mis ojos!
 que de momento es momento
 porque me dejan los tuyos
 bien quejoso y mal contento;
20 *malo me siento.*

 ¿Qué consejos te trocaron?
 ¿Qué nuevo conocimiento
 te hiela, con que me abrasas?
 ¿De qué forzoso escarmiento
25 *malo me siento?*

 Como tú, cruel amiga,
 me hiciste un juramento
 de no olvidarme jamás:

uno dije y fueron ciento,
30 *malo me siento.*

37v Verás acabar mi vida
de uno y otro crecimiento,
de novedad y desvíos,
de amores por cumplimiento.
35 *Malo me siento.»*

9 burlado | mudado

Tra le cc. 36v-37r si incontra il segno grafico cui il copista ricorre solitamente per designare la fine di un componimento.

XXI

OTRA LETRILLA

*No sigas a Silvia, Bras,
por verte favorecer,
que mal te puede querer
siendo amiga de Tomás.*

38r

5 Si no tienes qué le dar
y ha menester quién le de,
advierte que tienes fee
que te puede condenar
si te pide y no le das

10 y empiezas a pretender.
¿Cómo te puede querer,
siendo amiga de Tomás?

Palabras se lleva el viento
y plumas otro que tal
15 mas el pesado metal
no puede hacer movimiento,
y si d'este probe estás
y rico de bachiller,
¿cómo te puede querer,
20 *siendo amiga de Tomás?*

Tomás parece entre ciento
 también con solo el sonar,
 que a su son hace bailar
 y dar saltos de contento.
 38v 25 Si hoy baila Tomás, verás
 desnudarse de placer
 y que no baila mujer
adonde falta Tomás.
 Bien sé yo quien me quería
 30 mientras con Tomás traté
 y en faltándome se fue
 mi dama adonde vivía,
 que Tomás, y siempre más,
 conserva nel bien querer
 35 y no hay seguro placer
adonde falta Tomás.
 25 Si hoy] oy

XXII

39r ROMANCE CONTRAHECHO

La más bella niña
 de nuestro lugar
 hoy es viuda y sola
 y ayer por casar.
 5 Viendo que sus ojos
 a la guerra van,
 a su madre dice
 qu'escuche su mal:
«¡Dejadme llorar,
 10 *orillas de la mar!*
 Váyanse las noches,
 pues ido se han
 los ojos que hacían
 los míos llorar,

39v 15 váyanse y no vean
 tanta soledad,
 después que a mi lecho
 falta la mitad.
 ¡Dejadme llorar,
 20 *[orillas de la mar]!*
 Pues me distes, madre,
 en tan tierna edad,
 tan corto el placer,
 tan largo el pesar,
 25 y me cautivastes
 de quien ya se va
 y lleva las llaves
 de mi libertad,
 ¡dejadme [llorar,
 30 *orillas de la mar]!*
 Mis ojos convierten
 en llorar de hoy más
 el sabroso officio
 del dulce mirar,
 40r 35 pues que no se pueden
 mejor ocupar
 yéndose a la guerra
 quien era mi paz.
 ¡Dejadme llorar,
 40 *orillas de la mar!».*

XXIII

OTRO

*Que con quatro mil reparta
 fortuna de su tesoro
 y a mí que me tome el toro.*
 Que haya fortuna tratado
 5 a mil tan a su contento
 que sigan su pensamiento

40v antes hecho que pensado
 sin haber jamás guardado
 a sus servicios decoro
 y a mí [*que me tome el toro*].
 Que fortuna en todo trance
 su poder así arreboze
 que uno al paso del buey goce
 y otro al del ciervo no alcance
 y que saque a cada lance
 a pares los peces de oro.
 Y a mí que [*me tome el toro*].
 Que cien mil de gusto ajenos
 no sepan que son desvíos,
 y de merecer vacíos
 anden de contentos llenos
 41r y que les hinchán los senos
 de su más rico tesoro
 y a mí que me tome el toro.
 Véngale al triste alegría
 y al ausente la paciencia,
 salud al qu'está en dolencia
 y al que en noche muere el día
 y al de loca fantasía
 los montes que palpe de oro
 y a mí que me tome el toro.

XXIV

OTRO

 Noble desengaño,
 gracias doy al cielo
 que rompiste el lazo
 que me tenía preso.
 41v 5 Por tan gran milagro
 colgaré en tu templo
 las graves cadenas

de mis graves yerros,
 las fuertes coyundas
 10 y el yugo de hierro
 que, con tu favor,
 sacudí del cuello.
 Las húmidas velas
 y los rotos remos,
 15 qu'escapé del mar
 y ofrecí en el puerto,
 ya de tus paredes
 sean ornamento,
 gloria de tu nombre,
 20 y de Amor descuerno.
 Y pues así triumphas
 del rapaz artero,
 tiren de tu carro
 y sean tus tropheos
 25 rabiosos cuidados,
 ponzoñosos celos,
 infernales glorias,
 gloriosos infiernos.
 Compóngante himnos
 30 y digan los versos
 que libras cautivos
 y das vista a ciegos,
 y ante tu deidad
 42v hónrense mil fuegos
 35 del sudor precioso
 del árbol sabeo.
 Pero ¿quién me mete
 en cosas de seso
 ni en hablar de veras
 40 en aqueste tiempo
 donde el que más trata
 de burlas y juego,
 ese es quien se viste
 más a lo moderno?

45 Ingrata señora,
 de tus aposentos,
 más dulce y sabrosa
 qu'el nabo en Aviento,
 aplícame un rato
 43r 50 el sentido atento,
 que quiero hacer auto
 de mis devaneos.
 ¡Qué de noches frías
 que me tuvo el hielo
 55 tal que por esquina
 me juzgó tu perro
 y alzando la pierna
 con gentil desnudo
 me argentó de plata
 60 los zapatos negros!
 ¡Qué de noches d'estas,
 señora, me acuerdo
 que, andando buscando
 chinas por el suelo
 65 para hacer la seña
 por el agujero,
 43v al tomar la china
 me ensucié los dedos!
 ¡Qué de días anduve
 70 vestido de hierro,
 con hartó trabajo
 porqu'estaba enfermo;
 como estaba flaco,
 parecía cencerro:
 75 hierro por de fuera,
 hueso por de dentro!
 ¡Qué de medias noches
 canté en mi instrumento:
 «¡Socorre, señora,
 80 con agua a mi fuego!»,
 y ya que tú no

socorriste luego,
 socorrió el vecino
 con un gran caldero!
 44r 85 ¡Qué de meses y años
 que viví muriendo
 en la Peña Pobre
 sin ser Beltenebros,
 tan falido andaba
 90 que mil días enteros
 no comí sino uñas
 haciendo sonetos!
 ¡Qué de necedades
 escribí en mil pliegos,
 95 que las ríes tú agora
 y yo las confieso,
 aunque las tuvimos
 ambos en un tiempo:
 yo por discreciones
 100 y tú por requiebros!
 44v Adiós, mi señora,
 que ya me es su gesto
 chiminea en verano
 y nieve en invierno;
 105 ya me tiene el bazo
 de guijarros lleno,
 porque veo que bastan
 seis años de necio.

29 himnos] ygnos
 102 me es su] me su

XXV

ENSALADILLA

*Bien haya 'quel que no cura
 de melindres ni locura.*

45r Quien tratare a ley de Coria
 amores por lo flautado,
 5 hurte el cuerpo a su cuidado
 y aplique el alma a mi historia.
 Yo soy aquel que otros años
 me moría por un don:
 casa con patio y balcón,
 10 sillas francesas y paños
 y a melindres estudiados
 y a celillos mal pedidos
 daba mis cinco sentidos
 dejando cinco doblados.
 15 Garbos, rizos, almirantes,
 encajes y lechuguillas,
 manguitos y gargantillas,
 verdugado, ropa y guantes,
 traían a mi cordura
 20 tan perdida por el cabo
 que por dar una en el clavo
 daba ciento en la herradura.
 45v Caí una noche de mí
 y protestando la enmienda
 25 me llegué junto a una tienda
 en cuya bodega vi
 grande jarcia d'escudillas
 y platos de Talavera
 y una maya por platera
 30 puesta ante ella de rodillas.
 Diome grande devoción
 ver en un quarto tan bajo
 sillas, jarros y estropajo,
 fregona, agua y barreñón.
 35 Y al corro del estropajo,
 que mansamente corría,
 d'esta manera decía
 con tono suave y bajo:

XXVa

LETRILLA

46r

40 *«Por un pajecillo
del corregidor
peiné yo, mi madre,
mis cabellos hoy.*
 Por un pajecillo
de los que más quiero
45 me puse camisa
labrada de negro
 y peiné, mi madre,
mis cabellos hoy
 *por un [pajecillo
50 del corregidor]».*

46v

 Llamola en esto su ama
diciéndola: «Acaba, Inés,
y date prisa pues ves
qu'está por hacer mi cama».
55 Partiose luego a hacella
y, a ley de buena razón,
era cama de mesón
según tardó poco en ella.
 Y la causa d'esta prisa
60 fue ser noche de cabellos
y mientras curaba d'ellos
yo le canté d'esta guisa:

XXVb

OTRA

*«Tanta gracia, y lustre reina,
en lo que friega Inesilla,
65 que parece su vajilla
Talavera de la Reina.*
 Con tal donaire adereza

47r
70 lo que toma entre sus manos
que merece entre romanos
una estatua de limpieza.
¿Qué será ver quando peina
lo que a tantos maravilla?
Pues parece su vajilla
Talavera de la Reina».

75 Era la moza taimada,
y de las de a real la onza,
graduada en jerigonza,
resabida y mal pensada,
y alzó luego un encerado
80 para bien reconocirme
y después de muy bien verme
d'esta manera ha hablado:

XXVc

*«¡Qué no venís vos para en cámara, Pedro,
qué no venís para en cámara, no!».*

47v
85 y así por la melodía
y letrilla de su nombre
deseó tratar al hombre
si el hombre lo merecía
Concertose que otro día
90 hubiese junta de Grandes,
no para cosas de Flandes
sino para cosa mía,
y acudió muy bastecida,
como si fuera una mina
95 debajo la mantellina,
de aparatos de comida.
Hizo y hace lo que debe
sin curar de encarecello,
dame paños, lienzo y cuello

100 más blanco que no la nieve
 y con ti no me jabona
 y quando no le doy que
 piensa qu'es falta de fee
 y sobra de otra fregona.
 48r 105 Dones duros como un canto,
 quedaos a Dios que me mudo
 pues nunca en vos caber pudo
 uno d'espíritu santo,
 porque de puro castizos
 110 me echábadés al través
 si no socorriera Inés
 con sus regalos y hechizos
 cuya vida merendera
 me viva los años mil
 115 tan a moco de candil
 como del tiempo s'espera.

XXVd

Porqu'es maravilla
 ver la ley que guarda
 la que fue de albarda
 120 *que sirva de silla.*
 48v No es gente de voces,
 profesan paciencia,
 hacen obediencia
 y consienten coces.
 125 Gozosa se humilla
 y gozosa aguarda
 la que fue de albarda
 sirve ahora de silla.
 130 Esto suma mi ventura,
 no tengo más que contar,
 solo ceso con cantar,
 qu'es dichoso el que no cura

de melindres ni locura.

11-2 *i due vv. presentano ordine inverso*

29 una maya por] por mayo una

50-1 *tra i due vv. il copista segnala il ritorno al componimento principale con la rubrica torna*

57 mesón] melon

63 y lustre] Illustre

69 merece] parece

85-8 *la quartina viene copiata dopo il v. 79*

88 merecía] mereciera

XXVI

49r

CUENTO DE UN PINTOR

A ti, Venus, invoco solamente,
no curo de Aganipe ni Ipocrene
ni de la otra Castalia noble fuente.

5 En tu poder, señora, se contiene
el poético espíritu y la vena
y aquel favor que a los poetas viene.

Cantar quiero los celos y la pena
de un pintor que, por librarse d'ellos,
al fin vino a tener la frente llena;
10 porque pensar casado estar sin ellos
(ni quien tratar con mujer amores)
es por demás, que al fin ha de tenellos.

Primero se verá abril sin flores
qu'esté firme mujer en un intento
15 y no apetezca nuevos amadores.

49v

Ansí que, dando vuelta a nuestro cuento,
estaba aquel pintor muy bien casado
porque tenía mujer a su contento:

hermosa y no parlera demasiado
20 (qu'es lo que discreción llaman hoy día),
sino que al fin ya todo anda borrado.

Era ella al fin qual él la quería,

y así andaba el triste de manera
 que un'hora estar sin ella no podía.
 25 Mas, como la falaz trajo manera
 que (dice el cordovés) la vuelta diese
 a la rueda fatal que no debiera
 y el pobre del pintor forzado fuese
 de ir a hacer un retablo a cierta parte
 30 de donde le llamaba el interese,
 renegaba de quien le enseñó el arte;
 50r pero, como el partir era forzoso,
 aunqu'el alma del cuerpo se le parte,
 a su mujer volvió muy congojoso
 35 la noche antes en la cama estando
 con un suspiro triste y doloroso.
 Con estrechos abrazos la abrazando,
 junta boca con boca, d'esta suerte
 le dijo, amargamente sollozando:
 40 «Vida, bien sabes tú que por quererte
 me dejo de querer y que te adoro,
 sin una hora poder estar sin verte;
 pues sabe que la causa d'este lloro
 es porque m'es forzado hacer ausencia
 45 sin más remedio que tornarme moro,
 y aunque tu lealtad por esperiencia
 la tengo ya probada y conocida,
 50v con todo amor me saca de paciencia.
 Así querría yo, pues mi partida
 50 ha de ser de mañana, de tu mano
 una merced me fuese concedida,
 y no por esto pienses que liviano
 concepto de ti tengo, mas es pura
 pasión y ceguedad de amor tirano:
 55 y es porque, si acaso mi ventura
 me hiciere detener en la jornada,
 aunque si yo pudiere esta segura
 para que yo no tema allá de nada
 en tu cuerpo me dejes señalarte

60 y así pensaré yo qu'estás guardada,
 y la señal será solo pintarte
 en el vientre un cordero. Dime ahora
 tu parecer, que no quiero enojarte».

51r A esto, muy llorosa la señora,
 65 después de haber su pena encarecido
 porque así la notaba de traidora:
 «Como quisieréis -dijo- haced, marido,
 donde os diere a vos gusto, como y quando,
 qu'el mío con el vuestro está medido».

70 Con esto él, mil veces la besando,
 de la cama saltó y mezcló colores
 y a su mujer volvió medio llorando,
 que no menos cargado de dolores
 el corazón tenía ya cubierto

75 viendo tanta sospecha en sus amores;
 y habiéndose ella misma descubierto,
 el pintor prosigue en su pintura
 pintando en prado vivo animal muerto:
 de un pequeño cordero la figura

51v 80 en el medio del vientre atravesada
 y al olio la pintó por más segura,
 la cabezuela le pintó inclinada
 como que, de la hambre estimulado,
 quiera pacer la hierba delicada.

85 Siendo pues el cordero ya pintado
 y mil besos y abrazos recibidos,
 el pintor se partió muy consolado.
 Mas no fueron tres días concluidos
 quando de un oficial qu'en casa estaba

90 la dama sintió blandos los oídos:
 porque días había que la amaba
 y en los ojos la pena le entendía,
 aunque, como sagaz, disimulaba.

95 Pues, como el oficial vio que tenía
 tal ocasión entonces con la ausencia
 del marido que lejos ido había,

52r atreviose a decille su dolencia,
 y supo negociar tan bien con ella
 que salió vencedor con la sentencia:
 100 porque, como era fresca la querella
 que la había quedado del marido
 de que tan poca fee tubiese d'ella,
 halló el nuevo amador apercebido
 el pecho femenino y fácilmente,
 105 con dos manos, en él fue recibido.
 Mas, como la ocurrió el inconveniente
 del corderillo puesto por testigo
 de qualquier que pasase por la puente,
 descubrió su secreto al nuevo amigo
 110 diciéndole que viese por que vía,
 sin le borrar, pudiese olgar consigo.
 Él dijo que muy poco al caso hacía
 borrallo pues pintalle podía luego
 52v otro tal como aquel que allí tenía,
 115 y, con esta esperanza, al dulce fuego
 al punto le admitió luego la dama
 que ya la tenía el apetito ciego,
 que no podía dormir sola en la cama,
 y era moza y hermosa, yesca pura,
 120 en que conserva Amor fuego con llama.
 Así, como la noche hacía obscura,
 luego con sus amores se acostaba,
 mas cortoles el hilo la ventura
 que, quando más su gusto vivo andaba,
 125 un mensajero vino del marido
 que una jornada antes, dijo, estaba.
 Y así, su gran deleite concluido,
 por las nuevas que trujo el mensajero,
 la dama pidió triste a su querido
 53r 130 que volviese a pintar otro cordero
 en el mismo lugar del ya borrado,
 tal que no discrepase del primero.
 Él, qual no sé si acaso descuidado

o por malicia la señal trocando,
 135 los cuernos le pintó tan bien sacado
 qu'el uno con el otro cotejando
 el mismo que antes era parecía,
 sola la armamenta no mirando:
 la postura del otro retenía,
 140 los cuernos inclinados al florido
 valle por cuya causa los tenía.
 Pues, como fue llegado ya el marido,
 y ella cinquenta veces lo abrazase,
 en lágrimas el rostro derretido,
 145 rogola que a su cámara se entrase
 53v que, aunque de su lealtad él no dudaba,
 quería qu'el cordero le mostrase.
 Ella le respondió que s'espantaba
 de la ruin opinión que tenía d'ella
 150 pues él sabía tan bien quanto le amaba,
 que no tenía razón en no creella
 y más crédito dar a una pintura
 que qual pintor puede contrahacella.
 Pero, porqu'él viese quan sigura
 155 la hallaba de traición, que la mirase
 y viese si era aquella la figura,
 y sin esperar más que la rogase,
 echó mano a las faldas y, enojada,
 se arregazó y dijo que acabase.
 160 El marido miró y, contemplada
 la fación del dibujo tan conforme
 54r con la que con su mano fue pintada,
 fuera de la cabeza ser disforme
 de la que pintó él porque tenía
 165 aquello que no hay diablo que reforme,
 dijo qu'el que pintó le parecía
 salvo que cuernos no le había pintado,
 ni a cordero tenerlos convenía.
 Mas ella respondió: «Es ya pasado
 170 un año y más qu'es el triste cordero

y ¿no había de haber algo medrado?

No es mucho que se haya hecho carnero,
que creciendo mi cuerpo iba creciendo
como crece en el árbol el letrero».

175 [.....-endo]
[.....-eno]
[.....-endo]

Hizo del esforzado y, muy sereno,
la abrazó y rogó le perdonase,
180 Dios sabe si de rabia y pena lleno
qual un cornudo es justo que quedase.

3 Castalia] captalia; fuente] gente

5 el] al

24 podía] pudiera

25 trajo] truxa

27 a la rueda] rueda

28 y el] el

29 de ir a] a

30 llamaba] llamase

31 arte] hartó

32 forzoso] forçado

67 quisiereis] quisieredes

73 dolores] colores

93 aunque] y avnque

129 querido] marido

136 cotejando] cotexado

143 cinquenta] veinte

159 y] y le

XXVII

ROMANCE

54v

Galanes y caballeros,
que de Amor seguís el bando,
y que tenéis el deseo
a vuestro gusto empleado,
5 ninguna cosa se aparte
para que mudéis estado,

pues no hay cosa más gallarda
 qu'estar bien enamorado.
 Y el galán que amor no tiene,
 10 o le tuvo y le ha dejado,
 por esto sólo merece
 ser de todos olvidado.
 Que a quien el amor le cansa
 no es de corazón hidalgo,
 15 y el que de amor se retira
 porque se vee maltratado,
 no merece que ninguna
 le acoja ni le dé lado.
 Que quien en el mal desmaya,
 20 del bien indigno ha quedado,
 y al que los muchos favores
 le traen algo resfriado
 y anda en fee de ser querido,
 altanero y remontado,
 25 y paga mal a su dama
 el ser de veras amado,
 por sola esta grosería
 merece ser condenado
 a no ser favorecido
 30 quando más apasionado.
 Mas del amor verdadero
 quien busca vivo traslado,
 55v en mí podrá hallar uno
 muy pocas veces hallado.
 35 Que en fee de ser la que sirvo
 de valor tan estremado,
 ninguna cosa pretendo
 sino vivir engañado.
 Porque a quien ama de veras
 40 esto es lo más acertado
 y ansí no me desengaña
 verme siempre en un estado.
 Ni mi mal sufre consejo,

45 ni yo pretendo tomallo,
 de todo quanto me avisan
 estoy muy desengañado.
 Mas este mal no ha de ser
 con desengaño curado,
 qu'estimo más el dolor
 50 y el vivir aprisionado
 que la libertad que tuve
 y el descanso y bien pasado.
 Podrán estar invidiosos
 los más libres de mi estado
 55 porque si tengo mi pena
 por contento regalado
 ¿para qué quiero más gloria
 que la que da mi cuidado?
 Juzgan los que no lo entienden
 60 que vivo desesperado,
 y es esto tan al revés
 en mí, que será escusado
 vivir de otra suerte un'hora
 si me viese libertado.

15 el que] que
 17 ninguna] ninguno
 39 a quien] quien

XXVIII

56v LETRA

¿Quién quiere un mozo galán y dispuesto,
 que tañe y que danza y tira a la barra,
 tañe rabel, zampoña y guitarra,
y tiene mil gracias allende de 'questo?
 5 En todo instrumento es hombre muy diestro,
 toca la tecla casera otro poco,
 hace del bobo, del tonto y del loco

y tiene mil gracias allende de 'questo.
 Sabe llevar con alegre gesto
 10 en brazos la niña que se le encarga
 mas si s'enoja se echa con la carga
y tiene mil gracias allende de 'questo.
 Va a los mandados y viene de presto,
 pone la mesa a tiempo y a hora,
 15 todo por dar contento a señora,
y tiene mil gracias allende [de 'questo].
 57r Es en sufrir también muy modesto,
 barre la casa sin tomar trabajo
 porque se huelga de andar boca 'bajo
 20 *y tiene mil gracias aliende de 'questo.*
 Es natural de Coria y por esto,
 quando su amo en casa lo deja,
 toma por suegra a señora la vieja
y tiene mil gracias aliende de 'questo.
 25 Al amo qu'es viudo y no paga presto
 luego le pone delante el alcalde,
 mas si es casado le sirve de balde
y tiene mil gracias aliende de 'questo.
 También es de todos muy bien mandado,
 30 no come jamás durmiendo con tino
 y si su ama le mete en camino
 camina muy bien, con mucho cuidado.
 57v Hace cosquillas tanto *que* enamora
 y ante su amo está muy modesto
 35 y más que se obliga a suplir en aquesto
 la falta que hace señor a señora.
 De hacer una lumbre es muy gran maestro,
 rasca los pies también a su ama,
 hace y deshace muy bien una cama
 40 *y tiene mil gracias aliende de aquesto.*
 Tiene otra cosa que en mucho se estima:
 que trueca, que vende sin ser engañado
 y con su ama es tan bien mirado
 que trueca con ella y le da siempre encima.

11, 27 mas] y
41 se] la

XXIX

58r

LETRILLA

Si las damas de la Corte
quieren, por dar una mano,
dos piezas del toledano
y del milanés un corte,
5 si ellas no dan otro corte,
busquen otro,
que yo soy nacido en el Potro.

Si por unos ojos bellos,
que se los dio el cielo dados,
10 quieren ellas más ducados
que tienen pestañas ellos,
busquen quien guste de vellos,
y busquen otro,
que yo soy nacido en el Potro.

58v

15 Si por un dulce mirar
ha de haber impusición
que ha de salir a razón
de a veinte mil el millar,
pues la mía fue al quitar
20 busquen otro,
que yo soy nacido en el Potro.

Si un billete cada qual
no hay tomalle ni leello
mientras no le ven el sello
25 con armas y cuño real,
damas de condición tal
sirvalas otro,
que yo soy nacido en el Potro.

8 la lezione ojos, inizialmente scritta a fine verso, risulta poi
cassata e anticipata tramite correzione sovrilineare

XXX

59r

OTRA

*Bella pastorcica,
de la tez morena,
no miente quien dice
que me das pena.*

5 Pastorcica hermosa,
que gozáis segura
de nueva hermosura
la palma dichosa,
beldad milagrosa
10 que al alma encadena,
*no miente quien dice
que me das pena.*

59v

15 Dicen que miré
a unos ojos claros
y qu'es deuda amaros;
el alma que os ve
presa la dejé
en vuestra cadena.
*No miente quien dice
20 que me das pena.*

*Manca il solito tratto che segna la fine di un componimento
e il testo si arresta a metà pagina.*

XXXI

60r

ROMANCE

Al camino de Toledo,
adonde dejó empeñada
la mitad del alma suya

(si puede partirse un'alma),
5 se sale Zaida la bella
y a su pensamiento encarga
que se entregue a sus suspiros
y a ver a su Adulce vaya,
que ausencia sin mudanza
10 *comienza en celos y en morir acaba.*
A qualquiera pasajero
que se detenga le manda
y, si a Toledo camina,
60v llorando le dice Zaida:
15 «Venturoso tú mil veces
y yo sin dicha otras tantas,
tú porque vas a Toledo,
yo por quedarme en la Sagra».
Que ausencia sin mudanza
20 *comienza en celos y en morir acaba].*
Adulce, que en su memoria
está mirando la estampa
que pintaron sus deseos,
como en el alma la guarda,
25 al dolor de Zaida bella
con triste llanto acompaña:
a los suspiros con quejas,
con voces a las palabras.
Que ausencia sin mudanza
30 *comienza en celos [y en morir acaba].*
61r «¡Ay, Zaida del alma mía!
¿Quién de mis ojos te aparta?
¿Qué respecto mal nacido
a los míos acobarda?
35 ¿Cómo no trueco la vida
por la gloria a que me llama
tu beldad y mis deseos,
tu favor y mi esperanza?
[Que ausencia sin mudanza
40 *comienza en celos y en morir acaba].*

A tu imagen hablo en sueños
 y sin duda que me habla
 en triste llanto desecha
 de verme apurado en llamas.
 45 Imagino que se acerca
 y, como el llanto no basta
 contra tan inmenso fuego,
 yo huyo por no abrasalla.
 61v *Que ausencia sin mudanza*
 50 *comienza en [celos y en morir acaba].*
 Luego, celosa, me riñe,
 sospechando que a mis ansias
 busco segundo remedio,
 cansado de apaciguallas.
 55 Agraviado, le respondo:
 “tu fantasía te engaña,
 que salud de ajeno gusto
 el gusto del alma estraga”». *Que ausencia sin mudanza*
 60 *comienza en celos y en morir acaba.*
 37 y] a
 55 respondo] responde

XXXII
 OTRA
 62r

Agora, Tirsí, qu’el tiempo
 toma residencia al alma,
 quiero yo que tu belleza
 venga a jurar en mi causa:
 5 vengan los alegres campos,
 juren las mieses armadas,
 qu’éstas dirán de isperiencia
 la verdad pues tienen canas.
¡Oh, edad falsa,

10 *vanamente creída y adorada!*
 ¿Qué me dirás, Tirsi mía,
 si ha de ser tu alegre cara,
 por arrugas invidiosas,
 desmentida y afeada?
 62v 15 Enriza, amiga, tus trenzas
 hondosas y encarrujadas,
 que si agora peinas oro
 ya vendrá que peines plata.
 ¡Oh, edad falsa,
 20 *vanamente creída y adorada!*
 ¿Qué importa qu'el niño ciego,
 en tus mejillas rosadas,
 haga siesta en los sombríos
 de tus iguales pestañas,
 25 si las pestañas se caen,
 si bate el amor sus alas,
 si la rosa se marchita,
 si en efecto todo pasa?
 ¡Oh, edad falsa,
 30 [*vanamente creída y adorada*]!

 20 adorada] dorada
 22 rosadas] doradas

XXXIII

63r

DECENAS

Bien pensara quien me oyere,
 viendo que he llorado tanto,
 que me alegro agora y canto
 como el cisne quando muere.
 5 Créalo quien mal me quiere,
 mas sepa quien se lastima
 de qu'el duro amor me oprima
 que con este mismo son

10 pude romper la prisión
 y disimular la lima.
 Que, como las esperanzas
 me dejaron la salida,
 aunque hermosura lo impida
 rompí con sus asechanzas.
 15 Las plantas hacen mudanzas
 63v según las influye el cielo:
 no dan flor en medio el hielo
 y la que la da se pierde;
 a la región qu'está verde
 20 las aves hacen su vuelo.
 En dulce correspondencia
 crece el amor cada día,
 pero en la descortesía
 mengua toda su potencia.
 25 Ya se acabó mi paciencia,
 ya el tiempo me desengaña
 y la razón me acompaña,
 que siempre un hombre no debe
 contemplar un corcho leve
 30 como pescador de caña.
 Negarme lo que no es mío,
 64r señora, no es caso injusto,
 que no tiene ley el gusto
 ni es cautivo el albedrío;
 35 mas tiniendo el pecho frío,
 dar a entender que se arde
 para que llegando tarde
 traiga el desengaño furia,
 venganza pide esta injuria
 40 en el pecho más cobarde.
 Mas yo no tengo este intento
 por no turbar mi sosiego,
 que aun las cenizas del fuego
 se las ha llevado el viento.
 45 Alguno dirá que miento

64v y que de los grandes males
siempre quedan las señales;
pues sepa el tal que un despecho
puede convertir un pecho
50 que fue cera en pedernales.

Ya de la memoria borro
todas las obligaciones,
porque vuestras sinrazones
me dieron carta de horro,
55 y tal estoy que me corro
de que tengáis prendas mías,
mas por no mover porfías
en vuestras manos las dejo,
qual la culebra el pellejo
60 para renovar sus días.

18 la da] helada

XXXIV

65r LETRILLA

*Niña, acuérdate de mí,
pues es razón que te acuerdes
de quien, por tus ojos verdes,
anda olvidado de sí.*

5 Mira que de mí me olvido
y de tus ojos me acuerdo,
y aunque veo que me pierdo
no me tengo por perdido,
que perdiéndome por ti
10 yo me gano aunque tú pierdes
*de quien, por tus ojos verdes,
anda olvidado de sí.*

65v 15 Niña de los verdes ojos,
no me olvides pues te adoro,
y con ambos ojos lloro

tus penas y mis enojos.
Y pues padezco por ti
mira qu'es razón te acuerdes
de quien, por tus ojos verdes,
20 *anda olvidado de sí.*

XXXV

OTRO

Regalando el tierno vello
de la boca de Medoro,
la bella Angélica estaba
sentada al tronco de un olmo.
5 Los bellos ojos le mira
con sus piadosos ojos,
y con sus hermosos labios
mide sus labios hermosos.
66r *¡Oh, moro venturoso,*
10 *que a todo el mundo tienes*
invidioso, invidioso!
Convaleciente del cuerpo
estaba el dichoso moro,
y tan enfermo del alma
15 que al cielo pide socorro.
Enternecida a las quejas
Angélica de Medoro,
entre sus brazos le cura
y queda sano del todo.
20 *¡Oh, moro venturoso,*
que a todo el mundo tienes
invidioso, invidioso!
66v A las quejas y dulzuras
que los dos se dicen solos,
25 descubriéndolos el Eco,
Orlando llega furioso,
y viendo su hiedra asida

al más despreciado tronco,
pone mano a Durindana
30 lleno de celos y enojo.
*¡Oh, moro venturoso,
que a todo el mundo tienes
invidioso, invidioso!*

16 Enternecida] enternecido; las] sus

17 Angélica de Medoro] el de angelica piadoso

XXXVI

67r

OTRO

«¡Arriba!» gritaban todos
los que dan asalto a Baza
con el valiente Lisaro
que con mil moros la asalta,
5 y aunqu'el pie en la escala pone,
como amor le mueve el alma,
por decir «¡Viva mi rey!»
dijo al subir de la escala:
«¡Viva Lisarda!»
10 *mas luego vuelve y dice:*
«¡Arriba, arriba,
arriba, arriba, arriba!».

67v

Pesa más su pensamiento
qu'el acero de sus armas;
15 son más altas sus memorias
que no las almenas altas;
dio la lengua a su deseo
como el deseo la manda,
y dijo, a vuelta de aquellos
20 que a sus espaldas gritaban:
«¡Viva Lisarda!»
[mas luego vuelve y dice:
«¡Arriba, arriba,

arriba, arriba, arriba!»].
 25 Pero ¿qué mucho qu'el moro,
 si vive con la esperanza
 de que su Lisarda viva,
 pida que viva Lisarda?
 Seña qu'es del corazón,
 30 no hay voz que pueda estorballa.
 Son sus ansias sus memorias
 y ansí publica sus ansias:
 [«¡Viva Lisarda!»
 mas luego vuelve y dice:
 35 «¡Arriba, arriba,
 arriba, arriba, arriba!»].
 68r Como era viva la voz,
 creyó que al cielo llegaba,
 al cielo de la que adora
 40 porque su cielo la llama.
 Piensa que a Lisarda aspira
 y no que a Baza 'saltaba
 (qu'es más alta esta victoria),
 y ansí repite en voz alta:
 45 «¡Viva Lisarda,
 viva Lisarda, viva!»
 mas luego vuelve y dice:
 arriba, arriba, arriba!».

XXXVII

68v LETRILLA

Vuestro dolor desigual
 me diera mortal tormento
 si otro ajeno sentimiento
 cupiera do está mi mal;
 5 mas mi dolor como diestro
 fue tan noble, aunque tan crudo,
 que se encogió quanto pudo

para que cupiese el vuestro.

Y así es forzoso que sienta

10 doblada pena mi vida,
 porque su virtud unida
 con más furia me atormenta.

69r Pero espantome, señora,
 habiéndoo natura hecho

15 más que nieve helada el pecho,
 venir a sentirlo ahora.

Porque imaginar que vino
 por más frío ese accidente,
 siendo helada sumamente,

20 es decirle desatino:
 pues quando el hielo viniera
 que del vuestro no pasara,
 si ama no más no helara,
 si menor no se sintiera.

25 De cuyas razones nace
 el creer, señora mía,
 que no por más os enfría
 sino porque se os deshace;

69v que como viene a estar

30 el hielo en sumo vigor,
 hace sentirlo el calor
 que entra luego en su lugar.

Y no es pequeño consuelo
 al tormento que me dais

35 ver que algún calor tengáis
 para no ser sumo hielo;
 y pienso que amor movido
 de mi dolor y mi ruego
 ha encendido en vos el fuego

40 qu'el hielo os ha derretido.

Mas si el amor no pudiese,
 ni bastare a mitigaros,
 y queréis, por repararos,
 70r buscarlo que mejor fuere,

45 llegad ese pecho frío
 al que yo tengo abrasado:
 quedará el vuestro templado
 y será templado el mío.

15 pecho] pe[...]. *La carta è strappata.*

XXXVIII

OTRA

*Dulce Filis, si me esperas,
de favor has de ir mudando,
qu'es mucho para burlando
y poco para de veras.*

70v 5 Si fías en mis amores,
 pon en sus llamas sosiego,
 y si burlas de mi fuego
 no le atices con favores.
 No es bien que engañarme quieras
10 con favor de quando en quando,
 qu'es mucho para burlando
 y poco para de veras.

 A las del infierno horrendo
 es mi pena semejante:
15 que con el manjar delante
 estoy de hambre muriendo.
 Esperando desesperas
 con el favor que vas dando,
 qu'es mucho para burlando
20 *y poco para de veras.*

1 esperas] asperas

XXXIX

71r

ROMANCE DE DOÑA CATALINA ZAMUDIO

«Muerte, si te das tal prisa
 en llevarme a mi Zerbino
 por dar a entender al mundo
 tu supremo poderío,
 5 no has buscado buen ejemplo
 pues queda en su fama vivo,
 donde tu fiera guadaña
 probará en vano sus filos.
 O si pretendes mostrar
 10 qu'es amor, qual dicen, niño,
 y que deshacer sus obras
 pende de solo tu arbitrio,
 71v mira que en las almas mora
 y esas tú no las has visto
 15 si piensas que ha de quedar
 la que me dejas conmigo.
 Siguirale al alto cielo,
 seguirale al hondo abismo,
 hará iguales nuestras vidas
 20 esta mano y un cuchillo.
 Que si propuse morir
 por guardar mi cuerpo limpio
 quando le quiso violar
 el infame vizcaíno,
 25 ahora con más razón,
 qu'el mundo queda vacío
 de mi bien, sabré buscallo
 72r por qualquier fiero camino.
 No con menos voluntad
 30 que por la mar le he servido,
 seguirele por las aguas
 del horrible lago Estigio».
 Zerbín recogió el aliento
 con los labios casi fríos
 35 y, apenas la voz formando,
 estas palabras le dijo:
 «¡Oh, castísima Isabela!,

72v
 40 con cuya viudez confío
 hacer mayor resistencia
 que con mi fama al olvido,
 más precioso es el dolor
 que cabe dentro el juicio,
 qu'el que su limite rompe
 allega a ser desvarío.
 45 ¡Vivid, señora, vivid
 lo que Dios fuere servido!
 y no muera yo dos veces
 si en vos, como decís, vivo.
 50 Reservaos para suplir
 las faltas que yo he tenido
 y no dejéis a otras manos
 este religioso oficio.
 55 No pido yo sepultura
 qu'escurezca las de Egipto
 para mis huesos que presto
 serán polvos y no míos:
 un templo para mi nombre
 dentro en vuestro pecho pido,
 73r y no se diga "Aquí yace"
 60 sino "Aquí vive Zerbino"».

12 tu] su
 17 Siguirale] seguirasle
 60 Zerbino] çeruinos

XL

ROMANCE Y LETRA JUNTO

5 «Junto a esta laguna,
 cuyo seno grande
 aguas diferentes
 recibe y reparte,
 aquí do las fuentes

mezclan sus cristales
 después que del monte
 despeñadas caen,
 aquí mi querido,
 10 testigo este sauce,
 73v de mi cautiverio
 dio sus libertades.
 Correré los montes,
 cercaré los valles,
 15 quien desea ruegue,
 quien busca no pare».

 Con esto la niña
 de la vega vase,
 y a sus pensamientos
 20 cuenta quejas tales:

XLa

LETRILLA

*«Por el montecico, sola,
 ¿cómo iré, cómo iré?
 ¡ay Dios, si me perderé!*
 Soledad me guía,
 25 llévanme desdenes,
 74r tras perdidos bienes
 que gozar solía.
 Con tan triste compañía
 ¿cómo iré, cómo iré?
 30 ¡ay Dios, que me perderé!
 Deslúmbrenme antojos,
 que apenas diviso
 la tierra que piso,
 qu'es mar de mis ojos.
 35 A buscar voy los despojos
 de mi fee,
 ¡ay Dios, si me perderé!

XLI

74v

LETRA

Aquella bella aldeana,
conocida en su belleza,
tan gallarda como hermosa
y hermosa como discreta,

5 algunas desdichas mías
que tengo gran caudal d'ellas
me la ausentaron quedando
sin bien pues quedé sin ella.

Fue a la ciudad mi morena,
10 *¡si me querrá quando vuelva!*

«Olvido y mudanza estaban
esperando aquesta ausencia
para acometerte, amigo,
¡plega Dios que no te venzan!».

75r 15 «Ponzoñosos celos tuyos
son los que me han de hacer guerra,
hijos bastardos de amor
y mayorazgos de pena».

Fue a la ciudad mi morena
20 *¡si me querrá quando vuelva!*

«De zagales ciudadanos
huye como de sirena,
no dicen palabra mala
mas no hacen obra buena.

25 Todo es ficción quanto tratan,
y si algunos tratan veras
son como flor del almendro:
que aun no ha salido y se hiela».

Fue a la ciudad mi morena
30 [*¡si me querrá quando vuelva!*].

XLII

75v

LETRA QUE SE HIZO A UN CABALLERO CORTESANO POR UNA DAMA

¡Mal hayan mis ojos,
madre!, que los puse
en otros que abrasan
negando su lumbre.

5 Malos son los hombres,
nadie los disculpe,
el mejor de todos
muera de arcabuces.

10 Fuérame yo, madre,
al mercado un lunes,
miento, martes era,
mil azares tuve.

76r

15 Diérame mi Pedro
un doblado estuche,
echele en mal grado
cordones azules;

20 sin mirar en ello
de la villa truje,
con hierros doblados,
celos que me apuren.

25 Topome el hidalgo,
aquel que le crujen
mucho los greguescos,
y tañe laude.

30 Díjome: «Serrana,
los rayos ilustres
de tus bellos ojos
mil glorias descubren.

76v

30 Si permites, manda
que mi fee se aúne
con las esperanzas
que en su guarda puse».

Respondile a bulto:

35 «En otras procure
 emplear su cielo
 que en gloria se ocupe».
 Asiome la mano
 que huir no pude,
 que me adormecieron
 40 sus palabras dulces.
 Pedro, que nos viera,
 maldades presume,
 que burlas en veras
 diz que no las sufre.
 77r 45 Llamele yo triste,
 respondiome: «¡Hurte
 voluntad villana
 que a la noble injurie!
 De mis esperanzas
 50 ya llegó el otubre,
 no quieras pastores
 si atropellas duques».
 De mi vista, madre,
 con esto escabulle
 55 el que en mis entrañas
 tan de asiento tuve.
 Plega Dios cuidado
 pues tan mal me luces,
 que, porque te acabes,
 60 viva me sepulten.

Tra i vv. 19 e 20 si ripete, cassato, il v. 16.

48 injurie] injuria

49 mis] tus

50 ya] si

XLIII

77v

ROMANCE

Su remedio en el ausencia

y sin remedio aunque parta
 falto de todo consuelo,
 que todo el mundo le falta,
 5 para cumplir su destierro
 el desdichado Abenámar,
 que por bien amar padece,
 y ajenas culpas lo causan,
 pide un caballo qualquiera
 10 porque su yegua alazana,
 por ser hembra, no la quiere
 pues al mejor tiempo faltan.
 Quita al bonete las plumas
 azul, amarilla y blanca,
 15 que no las quiere llevar
 por ser colores de Zaida;
 colores que adora el moro
 porque a su dueño adoraba
 y desea aborrecellas
 20 porque otro moro las ama,
 de su ventura heredero,
 de su dama y de su patria,
 de quien en vano se queja
 que a los suyos desampara
 25 y que un moro advenedizo
 es poderoso en Granada
 para gozar libremente
 de las prendas de su alma,
 de los más floridos años
 30 de su bella mora ingrata,
 siendo en el talle disforme
 y sin provecho en las armas,
 78v porqu'el rey le favorece
 o porque en la mar d'España
 35 es señor de dos galeras
 o porque lo quiere Zaida.
 Con esta imaginación,
 sus ojos tornados agua

40 habiendo pensado un poco
 en sus venturas pasadas,
 en sus trabajos perdidos
 y en sus esperanzas vanas,
 en mano ajena sus glorias
 y en las del tiempo sus ansias,
 45 sus riquezas poseídas
 de quien las tiene enterradas,
 tan mal pagada su fee
 79r porque de fee no se paga,
 para memoria de todo
 50 aquestas divisas manda
 que si es posible le pinten
 en el campo de su adarga,
 que en una sola no puede
 manifestar sus desgracias
 55 porque tantas desventuras
 requieren divisas tantas:
 «un verde campo abrasado;
 vueltas en carbón las brasas;
 y el carbón hecho ceniza
 60 como están sus esperanzas;
 una deseada muerte
 que, volviendo las espaldas,
 parezca que va huyendo
 79v de quien a voces la llama».
 65 Esto dijo el fuerte moro
 y, convertidas en saña,
 sus lágrimas y suspiros
 a la pintura no aguardan.

48 paga] pagan

XLIV

LETRILLA

*Siendo libre, niña,
¿quién te cautivó?
Si te cautivaste,
no lo pague yo.*

5 Si lograste un tiempo,
con tu desamor,
mi firme esperanza
y mi corazón,

80r y ahora por tu gusto

10 te has puesto en prisión,
bien sabes, ingrata,
qu'es gran sinrazón
que la vida pierda
quien te obedesció.

15 *Si te cautivaste,
no lo pague yo.*

 Si quando eras libre
mi alma te dio
todos sus despojos,

20 nada reservó
 hasta el adorarte
con perfecto amor,
dime, por tu vida,
lo que te movió

80v 25 a querer que muera
quien tanto te amó.
*Si te cautivaste,
no lo pague yo.*

XLV

LETRILLA

*No me aprovecharon,
madre, las hierbas,
no me aprovecharon
y derramelas.*

5 Amor arraigado,
 hierbas no le curan,
 ni agravios procuran
 dejalle culpado:
 yo las he provado
 81r 10 y peor me siento
 de mi pensamiento
 que a perderse vuela.
*No me aprovecharon,
 madre, las hierbas,*
 15 *no me aprovecharon
 y derramelas.*
 Cogí la verbena
 para mis antojos
 y di a mis enojos
 20 mil campos de pena.
 ¿Qué hierba habrá buena
 en montes de olvido,
 donde no han llovido
 de mis ojos quejas?
 25 *No me [aprovecharon,
 madre, las hierbas,
 no me aprovecharon
 y derramelas].*
 81v El trébol florido,
 30 que mi bien semeja,
 fortuna le deja
 segado y cogido;
 desdenes han sido
 segadores d'él
 35 y la hoz cruel
 un arco y dos flechas.
*No me aprovecharon,
 madre las hierbas,
 no me aprovecharon*
 40 *y derramelas.*

2 il verso viene ripetuto due volte
23 han] a

XLVI

82r

ROMANCE HECHO A UNA DAMA CORTESANA

En el más soberbio monte,
que en los cristales del Tajo
se mira como en espejo
loco de verse tan alto,
5 el desterrado Abenámar
está suspenso, mirando
el camino de Madrid,
descubierto por el campo,
y con los ojos midiendo
10 la distancia de los pasos,
quejarse quiere y no puede
y al fin se queja llorando:
[«¡Oh, terribles agravios!]
mátanme el alma
15 *y ciérranme los labios.*
¡Oh, camino venturoso!
que a los muros derribados
de mi patria ingrata llevas,
honrada con mis trabajos,
20 ¿por qué me dejas a mí,
tú que vas llevando a tantos,
en los montes de Toledo,
prisión de mis verdes años?
De que seas tan común
25 siempre te estoy mormurando
porque, como yo te adoro,
de que te pisen m'espanto.
¡Oh, terribles agravios!
mátanme el alma
30 *y ciérranme los labios.*

82v

83r El alcaide Reduán,
 más invidioso que hidalgo,
 me tiene en estas fronteras
 por terrero de cristianos:
 35 atalaya soy aquí
 del maestre de Santiago
 pero más lo soy de aquella
 maestra de mis engaños,
 y porque d'ella me quejo
 40 (que solo en esto descanso)
 amenaza mi memoria
 y así mis agravios callo.
¡Oh, terribles agravios!
mátanme el alma
 45 *y ciérranme los labios».*

41 amenaza] amença

XLVII

83v ROMANCE NUEVO

Sobre los tres hijos muertos
 dentro de la empalizada,
 con dolorosos suspiros
 Arias Gonzalo lloraba.
 5 No llora su honrosa muerte,
 de que ha sido tan temprana,
 ni se querella del cielo:
 contra sí vuelve la saña,
 por no haber sido el primero
 10 que se ofreció a la estacada
 para librar a Zamora
 del reto de tanta infamia.
 Bien piensa que, si saliera
 con don Diego a la batalla,
 84r 15 que no murieran sus hijos

ni la honra de su patria.

En ira se enciende el viejo
en ver que los juezes tardan
en sentenciar el suceso
20 de don Diego y Rodrigo Arias.

Entre temor y dolores
Arias el bravo temblaba,
que aunque la sentencia teme
más desea la venganza,
25 y, con sobresalto honroso,
con los cuerpos fríos habla:
«No os lloro que en agraz fuistes
aunque siento vuestra falta.

84v Mortales érades, hijos,
30 no os agravió el cielo en nada
que quien pudo daros vida,
pues quiso, pudo quitarla.

Dichoso si yo alcanzase,
en el fin de mi jornada,
35 gloria de tan claro nombre
como es morir por la patria.

En poco tiempo alcanzastes
más que yo en edad cansada:
en el cielo sacro asiento
40 y en el mundo eterna fama».

Y, diciendo estas razones,
a toda prisa llegaba
un hidalgo con la nueva
de que la sentencia es dada.

85r Y antes que la oiga el viejo,
45 sin saber si es buena o mala,
«Detente -dice- mancebo,
ya voy si don Diego aguarda.

Armado estoy esperando,
50 mi suerte toca la quarta,
y con la razón que llevo
no temo será contraria».

por un celoso interés:
 que se le casó su dama
 por el ausencia de un mes.
 Un bonete lleva azul
 10 y banda encarnada en él,
 muestra de sus graves celos
 y de su dama cruel,
 y entre negras y amarillas
 seis plumas a lo francés,
 86v 15 y en la medalla una letra:
 “Ausencia no guarda ley”;
 un alfanje a lo turquesco
 y a la morisca alquicel,
 pedreñal al uso suyo,
 20 lanza y adarga de fez,
 y, en medio la adarga, un cielo
 y un sol, que la mitad d’él,
 por entre una nube negra,
 hacía de una luna tres,
 25 y en círculo aquestas letras:
 “La nube de ausencia es,
 que ha puesto el sol de mi gloria,
 dejándome a mí sin él”.
 Y entrando por Zaragoza
 30 entre las cinco y las seis
 vio su dama a la ventana,
 sol puesto ya para él,
 y, los ojos encendidos,
 imitando al cordovés:
 35 «¿Cómo, ingrata, me aborreces,
 pues me adorabas ayer?
 Desleal, desconocida,
 liviana y de poco ser,
 falsa, cruel, desdeñosa,
 40 mudable y al fin mujer,
 y a ese infame cobarde,
 que te tiene en su poder,

dile que salga a matarme
armado con otros diez,
45 que aqueste lucido alfanje
presto le tienes de ver
87v teñido en su aleve sangre,
indigna de verse en él;
 qu'es mi officio matar hombres,
50 enemigos de la fee,
y, pues tú no la guardaste,
tienes de morir también.
 Baja de presto a abirme
porque, si abrir no me quies,
55 haré las puertas pedazos
y a tu pesar entraré».
 Y su dama le responde,
riendo y fisgando d'él:
«Si lloviese como truena
60 todo sería bravonel,
 mas si tomas mi consejo,
presto te puedes volver
antes que tomes por armas
88r de tu caballo los pies».
65 «¡Oh villana -le responde-
bien sabes que, seis a seis,
quantos hay en Zaragoza,
donde estoy esperaré.
 Que soy hijo de Neptuno,
70 el que al dios Marte al tropel
trajo y otro nuevo Alcides,
y el bravo Sansón también».
 Furioso, airado y sangriento,
dando a entender con sus pies
75 conocer a Lusidoro
que a tantos hará temer,
 hizo las puertas pedazos
en la frontera pared
blandeando un tercio de lanza

88v 80 al pecho de una mujer.
 Y su dama daba voces,
 y a las voces acudién
 todos los zaragozinos
 con grande ímpitu y tropel.
 85 Y su esposo y la justicia
 daban voces: «¡Viva el rey!»,
 Lusidoro dice: «¡Viva!,
 mas tú mueres d'esta vez».
 Y su pedreñal dispara
 90 y muerto con otros diez
 los dejó en su aleve sangre,
 que era la misma de Abel.

XLIX

ROMANCE PASTORIL

89r A la sombra de un aliso,
 junto al Duero caudaloso,
 estaba el pastor Sireno
 de su ventura quejoso:
 5 flaco, pobre y encogido,
 triste, aflegido, lloroso,
 penado y sobre su mal
 de la ventura quejoso,
 de sus cabras olvidado,
 10 de sí mismo cuidadoso,
 porque lo tiene el amor
 de la ventura quejoso.
 89v Cansado ya de vivir,
 con un suspiro penoso
 15 dice: «Con razón estoy
 de mi ventura quejoso,
 aun no puedo decir esto
 de afligido y congojoso»
 y, arrimándose al cayado,

20 *de la ventura quejoso,*
 quedó del dolor vencido,
 de la pena doloroso,
 del tormento desmayado,
de la ventura quejoso.
 25 Los pastores que le veen
 conocen su mal rabioso
 porque le vieron andar
de la ventura quejoso.
 Ninguno le da consuelo
 30 porque consuelo goloso
 no le hay para él qu'está
de la ventura quejoso.
 Todos le dejan a solas
 por el valle y soto umbroso
 35 a que muera y viva aquel
de la ventura quejoso.
 Él pues, con su ganadillo,
 tan triste quanto amoroso,
 andaba de cerro en cerro
 40 *de la ventura quejoso.*
 No hay tronco de verde aliso
 en que no escriba lloroso:
 "Aquí llegó un pastorcillo
de la ventura quejoso".
 45 De aqueste modo vivía
 Sireno, tan sin reposo,
 hasta que vino a morir
de la ventura quejoso.

17 aun no] avnque

19 arrimándose] mirandose

46 Sireno] fileno

L

91r

EL TESTAMENTO DE CELESTINA

Celestina, cuya fama
 vivirá siglos sin cuento,
 sana de su entendimiento
 y el cuerpo enfermo en la cama
 5 ordenó su testamento.
 No quiso llamar amigos,
 la que se gozó con tantos,
 sino al escrivano Santos
 y, delante tres testigos,
 10 fue diciendo: «Sepan quantos,
 los que vieren esta carta,
 de mi voluntad postrera;
 por si Dios quiere que muera
 mando que después que parta
 91v 15 mi cuerpo se de a quienquiera.
 En la vida le di en cueros,
 lleno el rostro de albayalde,
 y a todos dije: “¡Tomalde!”
 a los moros por dineros
 20 y a los cristianos de balde.
 Mi sepultura sea de arte,
 que se nombre por estima:
 “Aquí yace -diga encima-
 Celestina de Duarte,
 25 corredora de obra prima”.
 Ítem mando que Areúsa
 sea ligítima heredera
 del oficio de tercera
 sin que se le admita escusa,
 30 que exercita el de primera;
 92r ítem mando que la den
 el vestido que pidiere,
 del mejor que yo tuviere,
 so cargo que ha de hacer bien
 35 al probe que pretendiere;
 ítem mando se haga pago
 de dos virgos que vendí

a uno en Valladolid,
 hechos con sangre de drago
 40 de los más lindos que vi;
 ítem, porqu'es de importancia,
 mando que se haga agora
 a la puerta de Zamora,
 para damas de ganancia,
 45 otra casa pecadora,
 donde mando que haya tasa
 92v porque con regla se viva
 y que ninguna reciba,
 de las damas de mi casa,
 50 de quatro quartos arriba;
 ítem será capitana
 de la gente y su milicia
 y patrona de justicia
 la parienta más cercana
 55 después que muriere Elicia».

Al tiempo que aquí llegó
 salió Elicia, su sobrina,
 y llorando a Celestina
 d'esta suerte la habló:

La LETRILLA

60 «¿Cómo me dejáis, señora,
huérfana, moza y sola?
 93r Mal se lograrán mis días
 pues sin vos yo no los quiero,
 la muerte que venga espero
 65 entre tantas ansias mías.
 Los contentos y alegrías,
 todos me dejan agora,
huérfana, moza y sola».

Congojose Celestina

70 de ver a Elicia llorando
y, sacando de flaqueza
la voz, dijo al escrivano:

«Digo que las mandas hechas
se cumplan por mi descargo

75 y de los muebles que tengo
a Elicia heredera hago,
que son estos que se siguen,
que nombro por mi inventario:

93v aquesta cama en que muero;
80 dos sillas viejas y un banco;
una cubeta pequeña;
tres botas y quatro jarros
y el arca de mis tesoros,
qu'es aquel cofre encorado

85 dond'están los aparejos
para bien y para daño:
barbas de cabrón bermejo;
una soga de ahorcado;
dos ojos de un gato negro

90 y un corazón de venado,
y el hueso que tiene dentro
que sirve al enamorado;
quatro granos del helecho

94r cogidos por propia mano;
95 parias de mujer morena;
una culebra y un sapo
y un galápago marino;
barbas de descomulgado;
un pedazo de la tela

100 que sacó el niño en el parto;
la lupia del potro nuevo;
pelos de perro rabeando;
las orejas de una mula;
uñas de un desesperado;

105 pargamino blanco virgen;

		polvos de sangre de drago; tuétanos de higuera loca; un bote de sesos de asno; dientes de una calaverna; 94v 110 raíces de cornicabro [<i>sic</i>]; cinco agujas del oficio y con ellas un candado para celosos ausentes como perros de hortelano; 115 laurel, ciprés y zumaque con vino tinto mezclado, que en damas de boca grande sirve d'estrechar el paso; cabezas de aves noturnas 120 muertas en febrero y marzo; de dos morciélagos sangre; unto de hombre quarteado; un pedazo de mortaja de mujer muerta de parto; 125 cantáridas en conserva; 95r una mandrágora macho; mil aguas, hierbas y piedras, perfumes y letuarios: la del pito y la verbena, 130 salvia, espliego, ruda y apio, la puntera y valeriana que llaman la del gitano, una manada de berros sin agua ni sol criados, 135 raíces de pempinela, hierba del sol y tabaco, piedra imán, la blanca y negra, para diferentes casos y la piedra de invencible 140 que se dice la del gallo, la del águila y corvinas 95v con un jacinto ochavado
--	--	---

para los que con ventaja
beben el cerebro flaco».

145 No pudo más declarar
 porque, quando aquí llegó,
 con el agua se le heló
 la lengua en el paladar,
 y tuvo por triste suerte
150 que, en su final despedida,
 lo que aborreció en la vida
 le viniese a dar la muerte.

9 y] que
15 quienquiera] quienera
125 cantáridas] cantarillos
131 y valeriana] valeriana

LI

96r

ESTA GLOSA SE HIZO A UNA DAMA

*Señora, yo me despido
de vos y de mi querer,
y hago asiento con olvido
por lo que podría perder
5 más que por lo que he perdido.*

LIIa

GLOSA

 Porque entiendo qu'es cansaros
 perseverar en quereros,
 desde luego quiero daros
 carta de horro y dejaros,
10 para nunca jamás veros
 y pues el amor pasado
 fue tan mal agradecido

ya como desengañado,
 de ser necio y porfiado
 96v 15 *señora yo me despido.*
 Cumplimientos no los quiero,
 verdad no me la tratáis,
 premio de mi fee no espero
 porqu'es amor lisonjero
 20 con el que ya me pagáis.
 Y ansí, para no penar
 por tan ingrata mujer,
 es lo mejor acabar
 pues no queda qu'esperar
 25 *de vos y de mi querer.*
 Que habiéndoos visto rendida
 sufrir que andéis altanera,
 será acabar una vida
 en que podrá ser querida
 30 otra que de veras quiera.
 Y pues de vos no se alcanza
 sino amor falso y fingido,
 por navegar con bonanza,
 haré de amores mudanza
 35 *y asiento con el olvido.*
 Y es de manera el asiento
 llegado a considerar
 que, si las ganancias cuento,
 hallo que cien mil por ciento
 40 será muy poco ganar.
 Y pues la perseveranza
 tanto me podrá ofender,
 es locura y arrogancia
 aventurar tal ganancia
 45 *por lo que podría perder.*
 Que, si lo pasado miro
 y en buena razón lo fundo,
 de vuestro seso me admiro
 que yo sé que me retiro

97v 50 al mejor tiempo del mundo.
 Y, pues falsáis la moneda
 que tan verdadera ha sido,
 quiero deshacer la rueda
 por no perder lo que queda
 55 *más que por lo que he perdido.*

26 rendida] rendido

LII

ROMANCE

 Por arrimo su albornoz
 y por alombra su adarga,
 su lanza llana en el suelo,
 qu'es harto allanar su lanza,
 5 colgado el freno al arzón
 y con las riendas trabadas
 su yegua entre dos linderos,
 porque no se pierda y pazca,
 mirando un florido almendro
 98r 10 con la flor mustia y quemada
 por la inclemencia del cielo,
 a todas flores contraria,
 en la vega de Toledo
 estaba el fuerte Abenámar,
 15 frontero de los palacios
 de la bella Galiana.
 Las aves que, en las almenas,
 al aire tienden sus alas,
 desde lejos le parecen
 20 almaizares de su dama.
 Con esta imaginación,
 que fácilmente le engaña,
 se recrea el moro ausente
 haciendo d'ella esperanzas:

98v 25 «Galiana, amada mía,
 ¿quién te puso tantas guardas?
 ¿quién ha hecho mentirosa
 mi ventura y tu palabra?
 Ayer me llamaste tuyo,
 30 hoy me ves y no me hablas,
 y, al paso d'estas desdichas,
 ¿qué será de mí mañana?
 Dichoso aquel moro libre
 que, en mullida o dura cama,
 35 sin favores ni desdenes,
 puede dormir hasta el alba.
 ¡Ay, almendro! como muestras
 que la dicha anticipada
 no nació quando debiera
 40 y ansí debe y nunca paga,
 pues eres exemplo triste
 99r de lo que en mi dicha pasa,
 yo prometo de traerte
 por divisa de mi adarga.
 45 Abrasado y florecido,
 a guisa de mi esperanza,
 bien te cuadrará esta letra:
 “Del tiempo ha sido la falta”».
 Dijo y, enfrenando el moro
 50 la yegua mas no su ansia,
 por las riberas de Tajo
 se fue camino de Ocaña.

6 trabadas] trauada

LIII

99v LETRILLA

*Púsoseme el sol,
 saliome la luna,*

5 sobrino del gran Zulema,
 y, aunque llegó a media noche,
 a pesar de las tinieblas,
 desde lejos reconoce
 de su ciudad las almenas:
 «La torre de Filisalba,
 10 apostaré qu'es aquella,
 que en fee de su dueño altivo
 compite con las estrellas;
 aquel chapitel es mío
 con las águilas de César,
 15 impresa que los romanos
 usurparon a esta tierra.
 ¡Oh, gloria de mi esperanza
 y esperanza de mi ausencia,
 compañía de mis gustos,
 20 soledad de mis querellas!,
 si de mi alma quitases
 los recelos que la acuerdan
 algunas façilidades
 que de tu gusto me cuentan,
 25 si mi firmeza estimases
 como estimo tu belleza,
 fueras ídolo d'España
 y fama d'estrañas tierras».
 Dijo y entrando por Baza
 30 a sus moros dio la yegua
 [.....]
 [.....].

23 facilidades] filiçidades

101v **LV**
 LETRA

«Jilguerillo mío,

*-la niña, llorando,
dice- si tú mueres,
no viva yo un año».*

5 Una pajarilla hermosa,
en el mes fértil de mayo,
puso tres pintados huevos
sobre el tronco de un naranjo.

10 No se lograron los dos
pero del uno ha sacado
de la cascarilla tierna
un jelguerillo pintado.

15 Él, qual fue de cierta niña
dulce y único regalo,
con su saliba ha pacido
y anidado en su regazo.

Y, viendo que al mejor tiempo
se lo tiene el tiempo avaro,
la cabecilla torcida,
20 marchitillo y desalado,
y que no se regocija
con sus lacivos halagos,
entre cólera y tristeza
dice, torciendo los labios:

25 «Jilguerillo mío,
*-la niña, llorando,
dice- si tú mueres,
no viva yo un año.*

30 Sin tu vista, el mi jilguero,
no se alegra el papagayo
que nos trujeron de allende
del pariente mejicano.

35 Vite yo en la ocasión
que te mostrabas más bravo,
con un regalillo solo
te dejaba alegre y manso.

Saquete del patrio nido,
marchitillo y desalado,

40 [.....]
 [.....].
 En mis faldas te nacieron,
 sobr'el cuerecillo blanco,
 los aironcillos primeros,
 amarillos y encarnados.
 45 ¡Quántas veces de mi seno,
 con piñoncillos mondados,
 goloso del gusto d'ellos
 saltabas en mi regazo!
Jilguerillo mío,
 50 [-la niña, llorando,
dice- si tú mueres,
no viva yo un año]».

10 ha] han

103r

LVI ROMANCE

De la arrugada corteza
 de una haya, borraba Filis
 su propio nombre y abajo
 “Olvido” pone y escribe.
 5 «Yo solo pongo la mano
 que tú la ocasión pusiste,
 desdén y olvido te borran,
 muere pues Filis no vive.
 Hoy, nombre, te desempeño
 10 de la deuda en qu'estuviste;
 quitote Albanio del alma,
 no es mucho que yo te quite.
 Más fiel eres, verde haya,
 que aquella mano que viste
 15 en ese tosco papel
 escribir mi nombre triste.

103v

En ti ha crecido mi nombre,
 y en Albanio fue imposible,
 eres haya y de mi mal
 20 adivino agüero fuiste.
 ¿Por qué tantas esperanzas
 al vano viento esparciste?
 De caballero te precias
 pero villano anduviste.
 25 ¡Vuelve tu corriente de oro,
 Tajo, atrás! que así dijiste:
 “Atrás volverá -decías-
 primero que yo te olvide”.
 ¿Qué tigres te dieron leche?
 30 que ese rigor es de tigres;
 ¿a qué Ulixes te pareces?
 que engaño tal es de Ulixes.
 Mayores cosas emprende
 que aquesos hechos son viles,
 35 que engañar a una mujer
 no son hazañas de Achiles.
 A Dido parezco yo,
 tú al hijo cruel de Anchises:
 que si ella hospedó al troyano,
 40 huesped del alma te hize;
 dejola en prendas la espada,
 tú dejas memorias tristes;
 huyó por el mar Eneas,
 tú con mi esperanza huiste».

104r

11 quitote] quitose
 18 fue] fee
 38 Anchises] anchifes
 40 huesped] quesped

104v

LVII

LETRILLA

*No me aprovecharon,
madre, las hierbas,
no me aprovecharon
y derrámelas.*

5 Amor arraigado
hierbas no le curan,
ni agravios procuran
dejalle culpado:
yo las he provado

10 y peor me siento
de mi pensamiento
que a perderse vuela.
*No me aprovecharon,
madre, las hierbas,*

15 *no me [aprovecharon
y derrámelas].*

105r Cogí la verbena
para mis antojos
y di a mis enojos

20 mil campos de pena.
¿Qué hierba habrá buena
en montes de olvido,
donde no han llovido
de mis ojos quejas?

25 *No me aprovecharon,
madre, las hierbas,
no me aprovecharon
y derrámelas.*

30 El trébol florido
que mi bien semeja,
fortuna le deja

105v segado y cogido;
desdenes han sido
segadores d'él

35 y la voz cruel
un arco y dos flechas.
No me aprovecharon,

madre, las hierbas,
no me [aprovecharon
40 y derrámelas].

23 han] a

LVIII

OTRA

*¡Alarga, morenica, el paso
que me canso!*

106r Tardáis tanto en remediar
un cautivo pensamiento
5 que se acaba el sufrimiento
con tan prolijo esperar;
si algún bien me habéis de dar
no sea corto y escaso.

*¡Alarga, morenica, el paso
10 que me canso!*

Mira que acaba la vida
tardanza de tantos días,
y las tristes ansias mías
las tienen ya consumida
15 si vuestro favor me olvida
y llega cansado y laso.
*¡Alarga, morenica, el paso
que me canso!*

LIX

OTRA LETRILLA

*¡Dura, pensamiento,
que me das contento!*

106v Pensamiento extraño
de mi dulce engaño,
5 no dures un año

sino dura ciento.
*[¡Dura, pensamiento,
 que me das contento!*
 Pensamiento mío,
 10 aunque de vacío
 mi pecho te fío,
 vive en él de asiento.
*¡Dura, pensamiento,
 [que me das contento]!*
 15 Quando a Silvia fueres
 y allá no cupieres,
 si a mí te volvieres
 te daré aposento.
*¡Dura, pensamiento,
 20 que me das contento!*
 107r Pues está segura
 en ti mi ventura,
 pensamiento, dura,
 no te lleve el viento.
 25 *¡Dura, pensamiento,
 que me das contento!*

1-2 trascritti in un unico verso
 6 dura] duras

LX ROMANCE

Quando las veloces yeguas,
 al son de trompas y cajas,
 parece que desempiedran
 la plaza del Viva Rambla,
 5 todos marlotas, bonetes,
 capellares, tocas, bandas,
 argentados borceguíes,
 plumas volantes y galas,

107v esta fiesta se dedica
 10 a la hermosa Daraja,
 y el rey está más contento
 que quando ganó a Granada.
 Solo Sarracina sola
 está temiendo y turbada,
 15 hasta qu'el valiente Muza
 cumpla la palabra dada.
 No tardó el valiente moro
 que, antes que la noche helada
 se manifieste a los hombres
 20 y Apolo esconda su cara,
 viene a interromper las fiestas
 y a publicar su venganza
 y, en lugar de galas, viste
 ante fuerte y dura malla.
 108r 25 Bien acompañado va,
 pues sabe el mundo que basta
 para conquistar mil reinos
 sola una cruz colorada.
 El traje morisco lleva
 30 el gran Maestre que a España
 dio tanto ser y valor
 a la gente castellana.
 Lléganse luego al balcón,
 donde Sarracina aguarda
 35 tan turbada y temerosa
 quanto la ciudad lo estaba,
 y sin aguardar momento
 se arroja de la ventana;
 Muza la recoge y toma
 40 en su caballo a las ancas.
 108v Viéronse en muy grande aprieto
 porque los moros se arman
 y salen a defender
 que de la ciudad no salgan,
 45 mas luego que conocieron

al Bravo de Calatrava
y qu'es el valiente Muza
quien le sigue y le acompaña,
desmampararon las calles
50 y se suben a la Alhambra
y ellos se vuelven contentos
con la dama que llevaban.

51 vuelven] vuel

LXI

109r

OTRA

*Madre, la mi madre,
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo
mal me guardaréis.*

5 Como es el amor
hijo de un herrero,
llaves y llavero
hace con primor,
con que sin rumor
10 abre qualquier puerta
y la deja abierta
aunque más cerréis.
*Que si yo no me guardo
mal me [guardaréis].*

109v

15 Si amor avasalla
un tierno deseo,
escalar le veo
fosos y muralla;
si allí do se halla
20 su encendido fuego
cordura o sosiego
jamás hallaréis,
que si yo [no me guardo

mal me guardaréis].
 25 Si la voluntad
 de sí no la guarda,
 no le harán guarda
 miedo o calidad;
 romperá en verdad
 110r 30 con la misma muerte
 hasta hallar la suerte
 que vos no entendéis.
Que si yo no me guardo
mal [me guardaréis].
 35 Quien tiene costumbre
 de ser amorosa,
 como mariposa
 se va tras la lumbre,
 y aunque muchedumbre
 40 de guardas le pongan
 y aunque se dispongan
 a hacer lo que hacéis,
que si yo no me guardo
mal me guardaréis.

LXII

110v OTRA

Aquel pajarillo
que vuela, madre,
ayer le vi preso,
hoy rompe el aire.
 5 Yo le vi entre rejas
 d'estrecha cárcel
 cantando pasiones
 mañana y tarde,
 mas ya qu'está libre
 10 alegrías hace,
 obligaba a todos

111r
 15 que con él llorasen.
 Yo le acompañé
 con tristes cantares,
 tanto es el placer
 de quejas suaves:
 «Amor y fortuna
 me dan combate,
 nadie me responde
 20 por más que llame,
 sus puertas quebranto
 mas no me abren;
 si vemos qu'el tiempo
 milagros hace,
 25 que a tristes alegra
 y da libertades,
 esperar podré
 que mi mal se acabe».

14 tristes] triste

22 abren] abre

111v
 LXIII
 OTRO

A la vista de Tarifa,
 poco más de media legua,
 un forzado de Dragut,
 cosario de mar y tierra,
 5 descubrió de los cristianos
 y de Malta cinco velas
 por do forzado le fue
 decir en voz que le oyeran:
 «¡Alarma, alarma, alarma,
 10 cierra, cierra, cierra!
 qu'el enemigo viene
 a darnos guerra».

Alégranse los cristianos,
 los turcos reciben pena,
 112r 15 anímanse los cobardes
 y los grumetes vocean.
 De los muros de Tarifa
 oyeron las centinelas
 que a la descuidada gente
 20 avisan diciendo apriesa:
 «¡Alarma,[alarma, alarma,
 cierra, cierra, cierra!
 qu'el enemigo viene
 a darnos guerra»].
 25 El Maestre de Dragut
 disparar hizo una pieza,
 señal para que viniesen
 los que hacían agua y leña;
 los cristianos que lo oyeron
 30 de la playa y las galeras
 y del fuerte las campanas
 a bulto entre voces suenan:
 «¡Alarma,[alarma, alarma,
 cierra, cierra, cierra!
 35 qu'el enemigo viene
 a darnos guerra»].
 112v «¡Cía! -decían los más-
 ¡atrás atrás que se acercan!,
 que si en alta mar estamos
 40 será la victoria nuestra».
 Dragut a voces decía:
 «¡Canalla, bogad a priesa!»,
 los artilleros también
 disparan, cargan, vocean:
 45 «¡Alarma, alarma, alarma,
 cierra, cierra, cierra!
 qu'el enemigo viene
 a darnos guerra».

113r

LXIV

LETRILLA

*Rogáselo, madre,
rogáselo al niño
que no tire más,
que matan sus tiros.*

5 Madre, la mi madre,
el amor esquivo
me ofende y me agrada,
me deja y le sigo.

10 Viera yo unos ojos
el otro domingo,
del cielo milagro
del suelo peligro;

15 lo que cuentan, madre,
de los basiliscos,
por mi alma pasa
la vez que los miro.

113v

*Rogáselo, madre,
rogáselo al niño
que no tire más,
que matan sus tiros.*

20 Vime en tierra estraña,
¡ay, bienes perdidos!
templado mi pecho,
cabal mi juicio.

25 Agora una nieve
abráseme vivo,
locuras intento,
consejos no admito.

30 Mi rebelde cuello
humilde le inclino
al yugo y al arco
de un rapaz malquisto.

114r

*Rogáselo, madre,
[rogáselo al niño*

35 *que no tire más,*
 que matan sus tiros].
 De un niño que vuela,
 de un monstruo divino,
 virtud de las fieras,
 40 de los hombres vicio,
 aquel de quien cuentan
 crueles delitos,
 rey de voluntades,
 vasallo de olvidos,
 45 soñé mis temores,
 miré mis desvíos,
 aparté mis celos
 y mis apetitos.
 Rogáselo, madre,
 50 *rogáselo al niño*
 que no tire más,
 que matan sus tiros].
 114v Pensé de ir a extremo
 y ausencia imagino
 55 que con mi esperanza
 guardará su estilo:
 quiebra esta malvada,
 como piedra el vidrio,
 de amor las firmezas,
 60 de la fee los vicios;
 suspende aficciones,
 hace su artificio
 de tristes congojas,
 de alegres alivios.
 65 *Rogáselo, [madre,*
 rogáselo al niño
 que no tire más,
 que matan sus tiros].
 Engañosa bella,
 70 cuidados baldíos,
 115r esperanzas nobles

de graves principios,
 ojos de mi alma
 seamos amigos,
 75 admitid mis veras,
 si es verdad, decildo.
 Y vos, la mi madre,
 qu'escucháis mis gritos
 mezclando mis ansias
 80 con vuestro cariño,
rogádselo, madre,
rogádselo al niño
que no tire más,
que matan sus tiros.

3 tiren] tieren
 9 unos] mis
 75 admitid] limitad

LXV

115v

OTRA

¡Ay, memoria amarga!
 dulce tesorera
 de pasadas glorias
 y presentes penas,
 5 lo pasado olvida,
 bástame que sienta
 los terribles daños
 que agora me cercan.
 No me des tormento
 10 con más glorias muertas
 que son penas vivas
 que al alma atormentan.
 ¿Qué sirve acordarme
 que me vi en presencia
 15 tal que mi ventura

116r

juzgué por eterna?
 ¿Qué sirve pensallo
 si el alma se acuerda
 de veras pasadas
 20 de contentos llenas?
 Aunque estoy presente,
 vivo de manera
 que no sé si juzgue
 por mejor la ausencia.
 25 Estoy como enfermo
 que de sed se quema
 y tocando el agua
 beber no le dejan.
 Son todas mis glorias
 30 qual pobre que sueña
 riquezas que huyeron,
 qual viento, ligeras.
 ¡Ay, gloria pasada,
 cuánto al alma cuestas!
 35 más matas perdida
 que gozada alegras.
 Ruego a Dios, memoria,
 qu'el acuerdo pierdas,
 o mi vida cese
 40 qual mi dicha cesa.
 Púseme en el Tajo
 a cantar endechas,
 si canta el que llora
 todos d'él se duelan.

116v
 LXVI
 ROMANCE MUY NUEVO

Domingo, por la mañana,
 quando el claro sol salió
 más alegre que otras veces

porque gozó la ocasión,
 5 don Rodrigo de Vivar,
 el que la palabra dio
 de casarse con Jimena,
 este día la cumplió.
 Y para ir a la iglesia
 10 a tomar la bendición,
 por mostrar lo que valía,
 ¡oh, qué galán que salió!
 Que de un raso columbino
 un rico jubón sacó,
 15 calza colorada y justa
 porque a su gusto ajustó,
 zapatos de terciopelo
 de un amarillo color,
 abiertos acuchillados
 20 porqu'es acuchillador.
 Lleva un cinto tachonado,
 de plata los cabos son,
 pendiente lleva del cinto
 un doblado mocador;
 25 un collar de piezas de oro,
 que al muerto suegro sirvió,
 con un bonete redondo
 y un labrado camisón,
 y de velarte muy fino
 30 llevaba puesto un ropón
 aforrado en piel de tigre,
 qu'es bien que sirva al león.
 Los Grandes le aguardan fuera
 quantos en la corte son,
 35 sale el Cid, hácenle campo,
 que ha de ser campeador.
 El rey le lleva a su lado
 que en hacello adivinó
 que de otros muchos reyes
 40 Rodrigo le hará señor.

Todos le llevan en medio,
iban como en procesión
hasta llegar a la iglesia,
todos se mueven a un son.

19 acuchillados] acuchilladas

LXVII

LETRILLA

118v

*¡Qué se le da a mi madre
de mis cabellos!,
que para el mal villano
sobran de buenos.*

5 Si el amor se ofrece
guardar su decoro,
que si no son de oro
más los aborrece,
pues no me merece
10 no pida extremos,
*que para el mal villano
sobran de buenos.*

119r

Su amor se arreboze
si en cabello estriba,
15 que hartos es ser cautiva
de quien no conoce.
Bástale que goce
mis años tiernos,
*que para el mal villano
20 sobran de buenos.*

Pierdan la hermosura,
lustre y resplandor,
y tomen color
como mi ventura.
25 Su descompostura,
llore por ellos

119v

que para el mal villano
sobran de buenos.

30 Guirnaldas no quiero,
galas ni atavío,
pues a pesar mío
los goza un grosero.
En la vida muero,
luto traigo en ellos,
35 que para el mal villano
sobran de buenos.

LXVIII

OTRA LETRA SOBRE MADRE LA MI MADRE QUE
SON ESTREMADAS

120r

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo
mal me guardaréis.

5 Las altas paredes
y las llaves muchas,
los tornos qu'escuchas,
las rejas y redes,
sé, Amor, que las puedes
10 y sabes romper.
Ved si a este poder
contrastar podréis,
que si yo [no me guardo
mal me guardaréis].

15 Dicen qu'está escripto,
y con gran razón,
qu'es la privación
causa de apetito.
Crece en infinito
20 encendido amor
120v por eso es mejor

que aun no me encerréis
*que si yo [no me guardo
mal me guardaréis].*

25 La doncella cuerda
hace como sabe
de la honra llave
como no se pierda,
qu'es frágil la cuerda
30 donde el amor pende,
y a la qu'esto entiende
madre, no guardéis,
*que si yo [no me guardo
mal me guardaréis].*

35 Si el amor estriba
en partes del alma,
es cargada palma
que prende hacia 'rriba.
La qu'es más esquiva,
40 si se vee encerrada,
hará de enfadada
lo que más teméis.
*Que si yo no me guardo
mal me [guardaréis].*

45 Es de tal manera
la fuerza amorosa
que a la más hermosa
la vuelve en quimera:
el pecho de cera,
50 de fuego la gana,
las manos de lana,
de fieltro los pies.
*Que [si yo no me guardo
mal me guardaréis].*

12 podréis] podre

22 encerréis] enterreis

121r

LXIX

121v

ROMANCE A UNA MUJER DE UN ESCRIBANO

La del escribano,
la recién casada
con el francesillo
de la cuchillada,

5 la que tiene al río
vista y puerta falsa,
para ser tan moza
no es del todo sana.

10 Como paño malo
descubre la hilaza,
y en materia d'esto
lindos cuentos pasan.

122r

Al marido ayuda
a llevar las cargas
15 y los aranceles
tiene ya en estampa.

Él corta las plumas
y ella las arranca
a los pajaricos
20 que en su red enlaza;

él cuelga en la cinta
su tintero y cajas,
y ella da madera
de la que se labra;

25 él da fe de todos
y ella da esperanzas
a los pisaverdes
que le dan la caza;

122v

toma él confisiones
30 y ella las declara,
aunque dé mil vueltas
la semana santa;

él hace preguntas
a los que declaran,

35 ella da respuestas
 y ninguna mala;
 él da testimonios,
 ella los levanta
 a la vecindad
 40 por cubrir sus faltas;
 hace él tinta fina
 que gastar en casa,
 123r ella en su escritorio
 de la ajena gasta;
 45 él se va a juicio
 a seguir sus causas
 y ella fuera d'él
 da al marido hartas;
 hace él testamentos
 50 y testigos llama
 y ella muy sin ellos
 cumple bien sus mandas;
 él renuncia leyes
 que en el caso hablan,
 55 y ella se somete
 a las que le agradan;
 123v él hace contratos
 con firmezas bravas,
 y ella tiene tratos
 60 llenos de mudanzas;
 toma él juramentos
 y ella los quebranta
 si juró algún día
 de no ser bellaca;
 65 él protesta costas
 y niega demandas,
 ella las concede
 a los que la pagan;
 él, antes que firme,
 70 los errores salva,
 ella con los suyos

condena mil almas.

25 da fe] dize

27 pisaverdes] pisaverde

52 mandas è lezione scritta in posizione sovrilineare in corrispondenza di faltas, cassata dal copista

67 concede] conoze

LXX

124r

LETRILLA NUEVA

*El que más amaba, madre,
se me fue,
mas a mí me dejó su fee.*

Madre mía, el que yo amaba
5 con una fee tan crecida
que mirando daba vida,
si mirando la quitaba
porque de amores le hablaba,
se me fue,
10 *mas a mí me dejó su fee.*

Llevo mis pensamientos
de mi voluntad prendados,
alegres y asegurados
entre dulces juramentos,
124v 15 con mi alma y mis contentos
se me fue,
mas a mí me dejó su fee.

El que torbaba el sosiego
y engendraba mil pasiones,
20 para las almas traiciones
y para los pechos fuego,
sordo al más humilde ruego
se me fue,
mas a mí me dejó su fee.

125r

LXXI

TERCETOS

El aspereza qu'el rigor del cielo
usa conmigo en soledad tan larga,
llena de llanto y falta de consuelo,
hace que tenga por pesada carga
5 la que por dulce gloria un tiempo tuve
y agora me parece muerte amarga.
Mientras con la esperanza me entretuve,
y al corazón de tu favor hambriento
con la palabra dada y fee mantuve,
10 viví, señora, con algun contento
llevando el gusto de uno en otro engaño,
causa del mal que agora paso y siento.

8 y al] el

9 con] y

125v

LXXII

CONTRA JUAN DE MENA DELANTE
SU *MAGESTAD* Y DE REPENTE

«Vuesa majestad me ahorque
na quella más alta almena
si me diere Juan de Mena
consonante para “alcorque”».
5 De repente
dijo:
«Los cardos de la montina
ya no hay quien los aporque,
vuesa majestad le ahorque
10 na quella más alta encina».

COMMENTO

I. «Ahora vuelvo a templeros» (cc. 1r-4v)

Il florilegio si apre con un *romance* satirico (assonanza e-o) attribuito a Lope de Vega, la cui autorialità è eccezionalmente indicata dal copista in rubrica (l'unico altro caso in Br è il XXXIX). Il *romance* fu pubblicato per la prima volta nell'appendice alla terza riedizione della *Flor primera y segunda* di Moncayo del 1592, rubricata «Romances compvuestos por Rrodrigo de Torres y Lizana» (f1-2^{III}_{app}, c. 142r);¹¹³ l'anno successivo, oltre ad essere nuovamente inserito dall'antologo nella *Tercera parte* della *Flor*, si stampava sia in un *pliego* valenzano (qvr1_b) sia nel *Ramillete* di Pedro Flores. Si ritrova, dunque, nella terza sezione del *Romancero general* del 1600. Completano la tradizione del componimento un secondo *pliego* valenzano (qvr7_b), privo di data, e quattro testimoni manoscritti di cui Br risulta essere l'unico conservato in Italia. Se, dunque, alla sua prima apparizione in un testo a stampa il *romance* veniva ascrivito al nome di un poco noto Rodrigo de Torres y Lizana, secondo alcuni di provenienza aragonese,¹¹⁴ nel *Ramillete* – e così nel manoscritto MN 4127 e, come detto, in Br – circolava già come opera di Lope; quest'ultima attribuzione è, peraltro, quella accettata in modo pressoché unanime dalla critica moderna.¹¹⁵ Sulla base di alcune testimonianze (f1-2^{III}_{app}, MN 4127) si definisce, quale termine *ante quem* per la composizione del componimento, il 1592; ci troviamo, dunque, nella produzione giovanile dell'autore, relativa agli anni dell'esilio (1588-95).

Anticipando una prospettiva neostoica caratteristica, in particolar modo, della produzione *de senectute*, il giovane Lope si lancia in una diffusa critica della società madrilena e, in particolar modo, della corte del suo tempo. Il componimento presenta una struttura tripartita ben definita. L'attacco è solenne, con invocazione del «desconcertado instrumento» canoro (v. 2) che, mediante poliptoto, si esplicita quale *alter ego* del poeta e del suo stato di turbamento (vv. 5-8); col suo aiuto il poeta intende dar voce ai propri «pesares viejos» (v. 10)

¹¹³ Tale appendice compare esclusivamente nella riedizione indicata, la cui datazione è incerta. Cfr. *infra*, nota 381. Un primo riferimento al testimone e alla questione dell'attribuzione del *romance* a tale Torres y Lizana, poeta oggi non identificato, si incontra in J. F. Montesinos, *Algunas notas...*, cit., pp. 359-60; in poche pagine lo studioso sottolinea la straordinaria diffusione aragonese del *romance* e il suo possibile legame con l'episodio della rivolta capeggiata da Antonio Pérez (per il quale si veda *infra*, nota 288 al componimento XLVIII) e discute, altresì, la possibilità di un'attribuzione a Vicente Espinel, dovuta ad un testimone manoscritto che non siamo riusciti ad identificare.

¹¹⁴ Ivi, p. 359.

¹¹⁵ Cfr. A. Sánchez Jiménez (ed.), Lope de Vega, *Romances de juventud*, cit., p. 375.

che, secondo una consuetudine ricercata e autorizzata dallo stesso autore, rin-
viano – accanto al «destierro» (v. 16), ai «tantos años de agravio» (v. 19) e alle
«penas» (v. 22) – alle tormentose vicende amorose del poeta.¹¹⁶ Il corpo centra-
le del componimento, vero nucleo satirico, si sposta dal piano strettamente per-
sonale alla satira sociale: una lunga serie di esclamative anaforiche (ben venti-
tré, distribuite in diciannove quartine) polemizzano contro la corruzione e gli
intrighi di corte (vv. 37-40; 49-50; 53-60; 69-72), la pusillanimità e la codardia
dei suoi frequentatori (vv. 41-8; 51-2; 61-4; 85-92), l'avidità di uomini e donne
(vv. 73-84) e la dilagante ipocrisia (vv. 65-8) di una Madrid babilonica (vv. 29
e 105), prodiga verso gli stranieri e «madrasta a los hijos propios» (v. 107).¹¹⁷
Nelle ultime due quartine il poeta si rivolge nuovamente al «señor instrumento»
(v. 114) per alludere rapidamente ai pericoli in cui incorre il poeta satirico e,
dunque, invitarlo – almeno per il momento – a interrompere il canto (vv. 113-
8). Nel congedo si assiste al ritorno ad un piano più propriamente personale, so-
lo per annunciare, tuttavia, il silenzio a cui lo sfogo critico appena conclusosi ha
costretto gli «agravios propios» (vv. 119-20).

Per quanto concerne la diffusione del componimento, segnaliamo la pre-
senza di un *romance contrahecho* nel manoscritto MN 4100 («Otra vez buelbo
a templaros/ Desacordado ynstrumento/ alentad el Torpe acento/...», c. 19rv) in
cui si incontra la variante incipitaria attestata in due testimoni del *romance*
(*qvr1_b* e *qvr7_b*). Un'eco dei primi due versi del *romance* si incontra, inoltre, nel-

¹¹⁶ Nei *romances* giovanili di Lope – soprattutto in quelli moreschi e pastorali ma non solo – sono frequenti i riferimenti autobiografici agli amori del poeta, che i lettori del tempo erano chiamati a cogliere e che costituirono una delle ragioni del grande successo di Lope nel genere. In particolare qui si allude verosimilmente alla relazione sentimentale con l'attrice Elena Osorio («la causa/ de las penas», vv. 21-2), figlia del commediografo Jerónimo Velázquez, che, a un certo punto, aveva optato per un partito più conveniente e lasciato il giovane amante in preda allo sconforto e alla rabbia. Lope usò l'arma della satira per vendicarsi, cui la famiglia della donna rispose con una denuncia al poeta per diffamazione; ne seguì un processo (1587-8) con finale condanna all'esilio – due anni dal regno di Castiglia e otto dalla corte –, cui il poeta sembra alludere nel rievocare il «triste suceso» (v. 30). Per una dettagliata ricostruzione delle vicende biografiche legate a Elena Osorio e al processo si rinvia a H. A. Rennert, A. Castro, *Vida de Lope de Vega...*, cit., pp. 31-44. Sulla prassi del *disfrazo* letterario delle proprie vicende sentimentali da parte del poeta, in particolare nel *romancero* moresco e pastorale, si vedano, oltre alla già citata introduzione di A. Sánchez Jiménez, *Introducción* all'edizione di Lope de Vega, *Romances de juventud*, cit., pp. 15-8, anche A. Carreño, *El romancero lírico...*, cit., pp. 55-116 e pp. 117-84.

¹¹⁷ Le due immagini legate alla città di Madrid, quale moderna Babilonia e matrigna crudele per i propri abitanti, sono ricorrenti nella produzione lopesca. Cfr. A. Sánchez Jiménez, *Introducción*, cit., pp. 378 e 383. Si ritrovano entrambi, ad esempio, nel sonetto «Hermosa Babilonia, en que he nacido», pubblicato nella seconda parte delle *Rimas* (1602).

la commedia calderoniana *Céfalo y Pocris* («Otra vez buelvo a templaros/ desacordado instrumento» *cald_{céfalo}*, I, p. 386) mentre è possibile che derivino da una citazione dei versi 25-8 del *romance* – forse rievocati a memoria o tratti da una versione con varianti a noi non perventua – i versi evocati nell’*Eloquencia española en arte* di Jiménez Patón («Infernales glorias/ Gloriosos infiernos/ Penas descansadas/ Cansados contentos», *pat_{el}*, c. 25v).

L’analisi congiunta dei testimoni rivela la presenza, in Br, di alcune lezioni unitestimoniate (cfr. vv. 2, 13, 15, 20, 54). Tra di esse merita particolare attenzione la lezione «templadas» (v. 13), riferita alle «cuerdas» (*ibid.*) del «desconcertado instrumento» poetico (v. 2). Il termine, già utilizzato dal poeta nell’*incipit* del componimento («templaros»), ha, difatti, tra le sue accezioni, una valenza tecnica in ambito musicale: «En la Música, vale poner acordes los instrumentos segun la proporción harmónica»;¹¹⁸ nel contesto in cui è inserito costituirebbe, dunque, un rinvio a distanza, ovvero una conseguenza di quanto annunciato dal poeta in apertura del componimento («Ahora vuelvo a templaros»). Ad ogni modo, la variante «tan locas», trädita all’unanimità dagli altri testimoni, si inserisce in un ricco tessuto retorico di *annominatio* («cuerdas»/«cuerdo», vv. 13-4) e antitesi («loco»/«cuerdo», v. 14) che risulta semplificato dalla lezione di Br. La lezione «al» (v. 15), probabile lezione deteriore, si accetta a patto di ipotizzare che sia retta dalla prima persona di un *verbum dicendi* sottinteso e di considerare come oggettiva da esso dipendente l’espressione del verso 16 («pruebe a sufrir un destierro»). Diverse sono le varianti corrispondenti alla lezione del verso 20, nessuna delle quali sembra, in effetti, prevalere sulle altre. La lezione del verso 54 («negros»), infine, è probabilmente una *lectio faciliior*. Tre i casi in cui si è intervenuto a correggere evidenti corrottele (vv. 18, 21, 91). Al verso 18 Br presenta risulta ipometro (per quanto non sia da escludere un’eccezionale dialefe); ad ogni modo essa si sana facilmente mediante integrazione *ope codicum* della negazione «no», che risolve, peraltro, un’aporia di senso relativa all’intera quartina. Analogamente si è intervenuto a sanare la corrottela «hacia Madrid» (v. 91) con la variante condivisa dal resto della tradizione («una merced») e a correggere un probabile *lapsus calami* intervenuto al verso 21.

Testimoni tardi del componimento: MN 3882, cc. 158r-9v.

stampe: *f1*-2^{III}_{app}, cc. 146r-8r; *f3_{mon}*, cc. 36r-8v; *qvr1_b*; *rf4*, cc. 1r-4r; *rg*, cc. 54v-5r; *qvr7_b*.

mss.: MN 2340, cc. 215r-6v; MN 4127, pp. 17-22; SU 247-9, cc. 447v-8r.

¹¹⁸ *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), s.v. «templar», accez. 5.

Varianti (per $f3_{mon}$ e $rf4$ si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, III e V; per $qvr1_b$ e $qvr7_b$ ci si serve delle eds. anastatiche di García de Enterría 1973a, n. 1 e *Ead.* 1974a, n. 16):

- 1 Ahora: Otra vez ($qvr1_b$; $qvr7_b$); templanos: templarte (MN 4127)
- 2 desconcertado: desacordado ($f1-2^{III}_{app}$; $f3_{mon}$; $qvr1_b$; $rf4$; rg ; $qvr7_b$; MN 4127; SU 247-9) descordado (MN 2340)
- 3 acaban: acaben ($qvr1_b$, $qvr7_b$)
- 4 los muchos: las muchas ($f3_{mon}$; $qvr1_b$; $rf4$; rg ; $qvr7_b$; MN 2340; MN 4127; SU 247-9); males: queexas ($f3_{mon}$; $rf4$; rg ; MN 2340; MN 4127; SU 247-9) penas ($qvr1_b$; $qvr7_b$); tengo: siento ($f1-2^{III}_{app}$)
- 5 estás: estas ($f1-2^{III}_{app}$)
- 6 descuadernado: desconcertado ($f1-2^{III}_{app}$; $qvr1_b$; $qvr7_b$) de acordado ($f3_{mon}$) desgouernado ($rf4$) desacordado (rg)
- 7 cosa: nadie ($f1-2^{III}_{app}$; SU 247-9); os parezca: se atreua (SU 247-9)
- 8 mismo: propio ($qvr1_b$; $qvr7_b$) solo (MN 2340); os parezco: me atreuo (SU 247-9)
- 9 nuevas: nuestras (rg)
- 11 aunque si: penas (SU 247-9); si han: sean ($rf4$); pesares: verdades ($rf4$)
- 12 mejor será: sera mejor (MN 4127); lloremos: callemos ($rf4$)
- 13 templadas: tan locas ($f1-2^{III}_{app}$; $f3_{mon}$; $qvr1_b$; $rf4$; rg ; $qvr7_b$; MN 2340; MN 4127; SU 247-9)
- 15 al que: el que ($f1-2^{III}_{app}$; $qvr1_b$; $rf4$; $qvr7_b$; MN 2340; MN 4127; SU 247-9) quien ($f3_{mon}$; rg); niega: duda ($f3_{mon}$; rg); soy: estoi (SU 247-9)
- 16 un: mi ($f1-2^{III}_{app}$; $f3_{mon}$; rg)
- 18 no cabe] caue: no cabe ($f1-2^{III}_{app}$; $f3_{mon}$; $rf4$; rg ; MN 2340; MN 4127); pecho: seso ($f1-2^{III}_{app}$)
- 19 agravio: ausencia ($f1-2^{III}_{app}$) agravios (MN 4127)
- 20 es señal: en tomar ($f1-2^{III}_{app}$) enseñar ($f3_{mon}$; $rf4$; rg ; MN 2340) ensennará (MN 4127); de: el ($f1-2^{III}_{app}$; $f3_{mon}$; $rf4$; MN 2340; MN 4127) tal (rg)
- 21 Desengañese] desengañense: desengañese ($f1-2^{III}_{app}$; $f3_{mon}$; rg ; MN 2340; MN 4127; SU 247-9)
- 24 fue de: asseguro ($f3_{mon}$) asegura (rg ; MN 2340); vida: *om.* ($f3_{mon}$; rg ; MN 2340); remedio: el remedio ($f1-2^{III}_{app}$; MN 4127; SU 247-9)
- 25 que: *om.* ($rf4$; MN 4127)
- 26 un: el ($rf4$; MN 2340; MN 4127)
- 27 pero: que (SU 247-9); humilde: debil (SU 247-9)
- 28 viento: suelo ($rf4$)
- 30 bien haya: dichoso (SU 247-9)

- 31 que: pues (MN 2340); contemplarte: contemplaros (*qvr1_b*; *qvr7_b*)
- 32 desde: dende (*qvr1_b*)
- 33 Santísimas: O apazibles (*rf4*)
- 34 adoro: acato (*rf4*)
- 35 miro: mirè (*f3_{mon}*; *rg*); desde: dende (*qvr1_b*)
- 36 las: la (*rg*); desventuras: desventura (*f3_{mon}*; *rg*); dejo: tengo (*f3_{mon}*; *rf4*; *rg*)
siento (*qvr1_b*; *qvr7_b*)
- 37 Qué se: quiero (SU 247-9); ven: ver (SU 247-9); desde: de (*qvr1_b*); estos: los
(*f3_{mon}*; *rg*) aquestos (*qvr1_b*)
- 39 en: y en (*qvr1_b*)
- 40 de animales: noches malas (SU 247-9)
- 42 envueltas: vestidas (*f3_{mon}*; *rg*)
- 43 muerte: muerta (SU 247-9); vida: suya (*f3_{mon}*; *rg*) en vida (*qvr1_b*) viua (MN 2340)
- 46 en muchos: de tantos (SU 247-9)
- 47 su gusto: sus gustos (*f1-2^{III}_{app}*) sus Culpas (SU 247-9)
- 48 sujetos: injeños (*f3_{mon}*; *rg*)
- 50 consejos: consejo (*f3_{mon}*; *qvr1_b*; *rf4*; *rg*; SU 247-9)
- 51 Magnos: Magno (*rf4*)
- 52 y: ni (*qvr1_b*)
- 54 negros: griegos (*f1-2^{III}_{app}*; *f3_{mon}*; *qvr1_b*; *rf4*; *rg*; *qvr7_b*; MN 2340; MN 4127; SU 247-9)
- 55 de: en su (*f1-2^{III}_{app}*; *f3_{mon}*; *qvr1_b*; *rg*; *qvr7_b*) su (SU 247-9)
- 56 paren: puen (*f3_{mon}*)
- 57 varas: vezes (*f3_{mon}*); que: *om.* (*f3_{mon}*; *rg*; MN 4127; SU 247-9); han: ha (*f3_{mon}*; *rg*); torcido: tecido (SU 247-9)
- 58 amor, interés: interes amor (MN 4127)
- 59 tan: mui (SU 247-9); delgadas: pesadas (*f1-2^{III}_{app}*)
- 60 asir: estar (MN 4127); por: de (*f3_{mon}*; *rf4*; *rg*; MN 2340); peso: dedo (*f1-2^{III}_{app}*)
- 61 viven: sirven (MN 2340)
- 64 las hiedras: la yedra (*f3_{mon}*; *qvr1_b*; *rg*; *qvr7_b*; SU 247-9); al frexno: a los frexnos (*f3_{mon}*; *rg*; SU 247-9)
- 66 honras, famas y dineros: la honra, fama, y dinero (*rf4*; SU 247-9)
- 69 engaños: honras (*qvr1_b*; *qvr7_b*) varas (SU 247-9); que: se (*f1-2^{III}_{app}*) *om.* (*f3_{mon}*; *rg*; *qvr7_b*; SU 247-9); han: a (SU 247-9)
- 70 su dueño: sus dueños (*f1-2^{III}_{app}*; *f3_{mon}*; *qvr1_b*; *rf4*; *rg*; *qvr7_b*; MN 2340; SU 247-9) sus deudos (SU 247-9)

- 72 Qué de: tambien (*qvr1_b*; *qvr7_b*) y de (MN 2340)
- 74 Qué de: que eran (*rg*); dones: dotes (*f1-2^{III}_{app}*; *f3_{mon}*; *qvr1_b*; *rf4*; *rg*; *qvr7_b*; MN 4127; SU 247-9); otro tiempo: otros tiempos (*f1-2^{III}_{app}*; *f3_{mon}*; *qvr1_b*; *rg*; *qvr7_b*)
- 75 resueltos: se ven resueltos (*f3_{mon}*) embueltos (*qvr1_b*; *qvr7_b*; SU 247-9) rebueltos (*rf4*) se veen resueltas (*rg*); en pasamanos: en pocas manos (*f1-2^{III}_{app}*) agora (*f3_{mon}*; *rg*)
- 76 de una basquiña: en una saya (*f3_{mon}*; *rg*)
- 78 peso: suelo (*qvr1_b*; *rf4*; *qvr7_b*) precio (MN 4127)
- 80 dorador: dorado (*f3_{mon}*)
- 81 Qué de: Y que (*f3_{mon}*; *rg*); escuadrón de: escuadrones (SU 247-9); perdidas: perdidos (MN 4127; SU 247-9)
- 83 cubre la seta: Creçe la plata (SU 247-9)
- 84 vendidos: comprada (MN 2340) vendidas (MN 4127) vendido (SU 247-9)
- 85 Qué: *om.* (*qvr1_b*); banda: vando (*f3_{mon}*; *qvr1_b*; *rg*; *qvr7_b*; MN 4127)
- 90 todo su pensamiento: todos sus pensamientos (*f3_{mon}*; *rg*)
- 91 una merced] haçia madrid: vna merced (*f1-2^{III}_{app}*; *f3_{mon}*; *rf4*; *rg*; MN 2340; MN 4127)
- 94 en otros parecen: son paramentos (SU 247-9)
- 98 mostachos: vigotes (SU 247-9)
- 100 mejor: buenas (*f1-2^{III}_{app}*; *f3_{mon}*; *qvr7_b*; *rg*; MN 4127) buenos (SU 247-9); remos: el remo (SU 247-9)
- 101 están: estauan (*f1-2^{III}_{app}*; MN 2340; MN 4127; SU 247-9)
- 102 los cielos: el cielo (*rf4*)
- 110 llevaban: lleuaron (*rf4*; MN 4127); a: de (*f3_{mon}*; *rg*)
- 112 enemigos: estrangeros (*f1-2^{III}_{app}*; *rf4*) apartados (SU 247-9)
- 113 tomamos: tomays (*qvr1_b*)
- 114 parad: pare (*f1-2^{III}_{app}*) callad (SU 247-9)
- 115 no os: y no le (*f1-2^{III}_{app}*); os: se (*qvr1_b*); acaben: acaba (*qvr7_b*)
- 118 mucho: muchos (*rg*; MN 2340)
- f1-2^{III}_{app}* omette due quartine (vv. 77-84). La versione di *f3_{mon}* e *rg* inverte l'ordine di due quartine rispetto a Br; tale il testo: vv. 1-52, 57-60, 53-6, 61-120. Prossime le due versioni dei *pliegos* (*qvr1_b* e *qvr7_b*) che offrono entrambe un testo più breve così costituito: vv. 1-8, 13-6, 29-44, 49-52, 61-8, 53-6, 77-80, 69-76, 85-8, 113-6, 105-8 (rispetto a tale testo *qvr7_b* omette i vv. 37-40). *rf4* salta una quartina (vv. 21-4). Per quanto riguarda la tradizione manoscritta, MN 2340 segue nella prima parte *rg* per poi proseguire con un ordine differente: vv. 1-52, 57-60, 53-6, 61-88, 97-100, 89-96, 101-120. MN 4127 omette una quarti-

na (vv. 65-8). SU 247-9, infine, omette tre quartine e presenta una strofa conclusiva differente; tale il testo: vv. 1-16, 21-88, 93-116, A.

A

aquesto dicho dejose
Con un suspiro tan tierno
que ymajinara ablan blandos
los peñascos del averno

Testo di SU 247-9.

II. «Señora doña María» (cc. 4v-8r)

Questo esteso *romance* satirico (assonanza e-a) è l'unico componimento di Br a non essere annunciato da una, seppur generica, rubrica. Dal punto di vista metrico il verso 71 risulta ipometro. Pubblicato anonimo nella terza parte della *Flor* curata da Moncayo – dunque, antecedente al 1593 – e poi inserito nella terza sezione *Romancero general*, si ritrova nella maggioranza dei manoscritti a noi giunti in cui si raccolgono i versi del poeta sivigliano Juan de Salinas, compreso il MN 3948, realizzato in vita del poeta.

Oggetto della sottile *verve* satirica del poeta è la crudele donna amata: dopo tanti anni di amore mal corrisposto, stanco di consumarsi in vane speranze, l'amante concede alla donna un *ultimatum* (vv. 81-92) prima di presentarle la propria «carta de horro» (cfr. XXXIII, LIa) con cui porre fine al *servitium amoris*.¹¹⁹ L'intero *romance* costituisce un'ampia e articolata argomentazione circa la legittimazione dell'interruzione del *servitium* vista la mancata corresponsione; dal punto di vista retorico risalta il sapiente uso di termini ed espressioni tratte dal lessico giuridico cui il *doctor in utroque iure* Salinas ricorreva con frequenza (si vedano ad es. «por bien de paz», v. 3; «prenda», v. 42; «concluyere», v. 45; «me saquen [...] a la vergüenza», vv. 47-8; «plazo de enmienda», v. 82; «protesto», v. 85).¹²⁰ Il riferimento a «aquella enfermedad» e all'esperienza amorosa, presenti nell'ultima quartina, sembrano rivelare vicende almeno in

¹¹⁹ Il tema della *carta de quita* si incontra, sebbene in misura minoritaria, anche nella poesia *cancioneril*, per cui si veda A. M. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va*»..., cit., p. 125.

¹²⁰ Cfr. H. Bonneville, *Le poète sévillan*..., cit., pp. 39-45. Alle pp. 162-3 si può leggere un breve commento del *romance*.

parte autobiografiche che il poeta aveva, peraltro, già trasposto in veste letteraria.¹²¹

La tradizione del componimento, ad eccezione dei soli testimoni Br, MN 17556 e MP 996, concorda nel trasmettere un *incipit* più generico («Señora doña fulana») che, peraltro, soddisfa uno dei requisiti topici dell'amore cortese, ovvero la discrezione sul nome della donna amata.¹²² La variante nominale «María» potrebbe indicare l'accomodamento ad una situazione particolare da parte del copista; è, tuttavia, da segnalare la diffusione formulare di tale *incipit* nominativo nel *romancero* amoroso.¹²³ Si è intervenuto *ope codicum* per sanare l'ipometria del verso 71 e correggere i probabili *lapsus calami* del copista, intervenuti ai versi 54 e 82. Si ritiene, inoltre, che la lezione «alma» (v. 31) cui si riferiscono le «centellas» (*ibid.*) in cui bruciano i pretendenti della donna sia lezione deteriore rispetto alla variante «fuego», trädita dalla maggioranza dei testimoni.

Testimoni tardi del componimento: MN 3882, cc. 160v-1v; NYHS B2481, cc. 16v-8v.

stampe: *f3_{mon}*, c. 39v-41v; *rg*, cc. 49v-50r.

¹²¹ Nella speranza di ottenere un canonicato, il giovane poeta si recò nella città pontificia, nella quale soggiornò tra il 1585 e il 1587. Pare che, durante tale permanenza, fu costretto a lungo a letto a causa di una grave malattia. Nel lungo *romance* «Con reliquias todavía», rubricato «Romance frenético que hizo estando enfermo en Roma», l'aspirante canonico aveva narrato di una dolorosa infatuazione per una splendida donna ammirata dalla finestra della propria camera; l'idilliaca contemplazione di tanta bellezza era stata interrotta dall'intromissione di un rivale, il quale colse la rosa e «Entróse la tierra adentro,/ tan gustoso y tan de boda,/ cual yo me quedé en tinieblas/ cadáver de ánima sola» (vv. 113-6). Cfr H. Bonneville, *Le poète sévillan...*, cit., pp. 51-5; il *romance* è editato dallo studioso in Juan de Salinas, *Poesías Humanas*, cit., pp. 58-66.

¹²² Sul rapporto tra i due canzonieri MN 17556 e MP 996 si vedano gli studi introduttivi alle edizioni moderne dei due manoscritti, realizzati da R. Goldberg (ed.), *Poesías barias y recreación de buenos ingenios. Manuscrito 17556 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1984, 2 voll., I, pp. 45-57 e R. A. Di Franco, J. J. Labrador Herraiz, L. A. Bernard (eds.), *Romancero de palacio...*, cit., pp. XXII-XXIV e XXVII-XXIX.

¹²³ Si vedano ad es. MN 3921, c. 43r («Señora doña Maria/ la que a pesar del deseo»); MN 7329, c. 253v («Señora doña Maria/ discreta e digna»); MN 10293, c. 155rv («Señora Doña Maria/ la alma mia»); MRAE 132, cc. 23r-6v («Señora Doña Maria/ quando Dios toca a revato»); MP 1579, c. 51v («Señora doña Maria/ yo gozara cada dia»). Ugualmente diffuso l'*incipit* più generico: si vedano, ad esempio, *rg2*, c. 17v («Señora doña fulana/ para alivio de mis penas»), attestato anche nel tardo MN 3724, cc. 271r-2v; MN 3917, c. 387rv («Señora doña fulana/ la de los ojos centellas»); MN 3921, cc. 136-7 («Señora doña fulana/ la que a pesar de la queja»); MN 22852, cc. 63v-4v («Señora doña fulana/ no entreys en bidas ajenas»).

mss.: BC 2055, cc. 10v-2v; MN 3948, cc. 16v-8v; MN 10293, cc. 52v-3; MN 17556, cc. 116v-7v; MN 17557, cc. 51v-3r; MN 18986, cc. 262r-4v; MP 812, cc. 54r-6v; MP 996, cc. 155v-6r; MRAE RM 6946, cc. 80r-2v; MaM B90 V1 26, cc. 12v-3r; NYHS B2482, cc. 180r-2r.¹²⁴

Varianti (per $f\beta_{mon}$ si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, III):

1 María: fulana ($f\beta_{mon}$; *rg*; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17557; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)

3 bien: via (*rg*; MN 17557)

4 juntarse: sentarse ($f\beta_{mon}$; *rg*; MN 10293; MN 17557; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482); cuentas: cuenta (MN 17556; MP 996)

7 tanto tiempo: tantos años ($f\beta_{mon}$; *rg*; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17557; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)

9 quiere: quieres (MN 18986)

10 forme: firme (MaM B90 V1 26); queja: quexas ($f\beta_{mon}$; *rg*; MN 17557; MP 812; MRAE RM 6946)

11 si: *om.* (MN 17557); siguiere: no siga ($f\beta_{mon}$; *rg*) porque siga (MN 17557)

12 deba: pueda (MN 17557)

15 en: por ($f\beta_{mon}$; *rg*; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)

22 le: la (MN 17557)

29 pareciéndola: pareciendole ($f\beta_{mon}$; *rg*; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)

31 alma: vino ($f\beta_{mon}$; *rg*) fuego (BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17556; MN 17557; MN 18986; MP 812; MP 996; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)

32 en: con ($f\beta_{mon}$; *rg*)

33 Sepa: crea (MN 17557); ya: yo (BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)

34 comendador: en comendador (MP 996)

36 no parece: nunca acude ($f\beta_{mon}$; *rg*)

37 Cantaba: cantaba al *que* (MN 17557)

¹²⁴ In relazione all'edizione di Bonneville, segnaliamo la svista dell'editore nella *Noticia bibliográfica*, in cui il testimone MN 10293 viene indicato come «BN Madrid 10298». Cfr. H. Bonneville (ed.) Juan de Salinas, *Poesías Humanas*, cit., p. 35.

38 meto: mete (MN 17556)
 40 cuenta: letra (MaM B90 V1 26)
 43 pues: que (MN 3948; NYHS B2482)
 44 prestado yo: yo prestado (MN 17557)
 45 la: le (MN 18986)
 47 lo: mi (MN 17557)
 49 Servicios: Servicio (MRAE RM 6946); en: *om.* (MP 996; NYHS B2482);
 tanto tiempo: tantos años (BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17557; MN
 18986; MP 812; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)
 51 cuyo fruto: cuios frutos (MRAE RM 6946)
 52 le coge: la goza (MN 3948) lo coge (MN 10293) lo goça (MN 18986); le
 siembra: la siembra ($f3_{mon}$; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26) lo siembra
 (MN 10293; MN 18986)
 53 pasta: pastas ($f3_{mon}$; *rg*) pata (MP 996); porcelana: porçelanas (MN 17556;
 MN 17557; MP 996)
 54 la] le: la ($f3_{mon}$; *rg*; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17556; MN 18986;
 MP 812; MP 996; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482) se
 (MN 17557); entierran: encierran (*rg*; MN 3882; MRAE RM 6946)
 55 los: sus ($f3_{mon}$; *rg*)
 56 y: que ($f3_{mon}$; *rg*)
 57 testamento: testamentos (MN 17557)
 58 señora: señoras ($f3_{mon}$); sus: tus (MN 10293); estas sus: aquesas (MN 17557);
 promesas: querellas ($f3_{mon}$; *rg*)
 60 esperar: aguardar (MN 17556; MP 996)
 63 soy ciervo en la vida: viuo como Ciervo ($f3_{mon}$; *rg*); ciervo: Cueruo (MN
 10293; MN 18986)
 64 aunque: ya que ($f3_{mon}$; *rg*; MN 17557; MP 812; MRAE RM 6946)
 65 darme: *om.* (MN 3882)
 66 faltan: faltan (MP 996)
 67 a: *om.* (MN 18986); llena: lleno (MP 996); puntos: punto ($f3_{mon}$; *rg*)
 68 me: la (MN 10293; MN 18986)
 69 Pues: que (MN 17557); mil: cien (MaM B90 V1 26)
 70 que: *om.* (MN 17556); cuervas: Cuerua ($f3_{mon}$; *rg*)
 71 yo negra] negra: negro ($f3_{mon}$; *rg*; MN 17557) negra (BC 2055; MN 3948;
 MN 17556; MN 17557; MN 18986; MP 996; MaM B90 V1 26) yo negra (MN
 10293; MP 812; MRAE RM 6946; NYHS B2482); la: le (*rg*)
 76 lo: la (MN 17557); parezca: padezca ($f3_{mon}$; *rg*)
 77 que: en que (MN 17557)

- 78 se deshiele: desyelese ($f3_{mon}$; BC 2055; MN 3948; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482) deleytese (rg ; MN 18986) deshiele (MP 812); ella: ya ($f3_{mon}$; rg); quiera: quisiera (MN 17557)
- 79 tendrán: tendre (BC 2055); aljibe: de marmol ($f3_{mon}$; rg)
- 81 Este: Esta ($f3_{mon}$; rg ; MN 10293; MN 18986; NYHS B2482); creciente: menguante (MN 17557)
- 82 le: la ($f3_{mon}$; rg ; BC 2055; MN 17557; MP 812; MRAE RM 6946); de] y: de ($f3_{mon}$; rg ; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17557; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482) y (MN 17556; MP 996)
- 83 sus obras: su obra (MRAE RM 6946)
- 85 con protesto si: purgaremos ($f3_{mon}$; rg) con protesta que (BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17557; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482); si: que (MN 17556; MP 996)
- 86 ella: si ($f3_{mon}$; rg ; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17556; MN 17557; MN 18986; MP 812; MP 996; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482); buena: muy buena ($f3_{mon}$; rg ; MN 3948; MN 10293; MN 17556; MN 17557; MP 812; MP 996; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)
- 87 pagaré: porque ($f3_{mon}$; rg) purgare (BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17556; MN 17557; MN 18986; MP 812; MP 996; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482); con: quede en ($f3_{mon}$; rg)
- 88 su flema: sus flemas ($f3_{mon}$; rg ; MN 17557; MN 18986; MaM B90 V1 26)
- 89 le: la ($f3_{mon}$; rg ; BC 2055; MN 3948; MN 17556; MN 17557; MP 812; MP 996; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26)
- 90 sus grillos y sus cadenas: los grillos y la cadena ($f3_{mon}$; rg)
- 91 que me despido: de que la dexo ($f3_{mon}$; rg ; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)
- 92 pues me: y se ($f3_{mon}$; rg) pues *que* me (MN 17557)
- 93 posta: pasta (MN 3948)
- 94 sus humos mi chimenea: mis humos, su chimenea ($f3_{mon}$; rg ; MN 17557)
- 95 que: pues (MN 17557); lance: lançar ($f3_{mon}$; rg); el: *om.* ($f3_{mon}$; rg)
- 98 mi: la ($f3_{mon}$; rg)
- 99 a: *om.* (rg ; MN 17556; MP 996)
- 100 mí: muy ($f3_{mon}$; rg ; MN 17556; MP 996); le: la (MN 17557; MP 996)
- 102 antaño tuve: tuue antaño ($f3_{mon}$; rg ; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 17557; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482); tan: muy (MN 17557)
- 103 perderme: perderla (MN 17557)
- 104 nadie: navde (rg) nayde (MP 996)

Il testo trasmesso dalla tradizione a stampa ($f3_{mon}$, rg) presenta notevoli varianti rispetto a Br e una differente disposizione dei versi relativamente alla quartina formata dai vv. 85-88: vv. 85, 88, 87, 86. MN 3948 omette i vv. 18-21. MN 17556, che omette alcune quartine, si struttura come segue: vv. 1-16, 21-60, 69-72, 65-8, 81-104, 17-20. MP 996 coincide col testo di MN 17556 ma omette gli ultimi tre versi di esso (vv. 17-20).

III. «Madre, una serrana» (cc. 8r-10v)

Questo *romancillo* (con assonanza tronca in -e), *unicum* di Br, costituisce un esempio di declinazione in chiave *romanceril* del canto d'amore della fanciulla della poesia tradizionale. Dal punto di vista metrico presenta tre casi di assonanza imperfetta, ai versi 60, 74, 78.

La formula della confessione amorosa alla madre, cara alla poesia d'ispirazione popolareggiante, si complica per mezzo di una scissione tra la fanciulla che si rivolge alla propria madre e la giovane innamorata (cfr. XII): il soggetto locutore principale confessa alla madre di aver udito il lamento di una fanciulla abbandonata dall'amato e di aver deciso di trascriverlo a memoria (vv. 1-8). Il corpo principale del *romancillo* (vv. 9-68) si configura, dunque, come un discorso riportato: in esso la giovane innamorata rievoca la storia del proprio amore, fatto di iniziali illusioni di reciprocità del sentimento amoroso (vv. 9-12), corteggiamenti accompagnati da serenate (vv. 13-28) e un amaro finale di disinganno (vv. 29-32). Le ripetute maledizioni al fedifrago amante, subito revocate (vv. 34-6) e sostituite da richieste contrastanti (vv. 61-4), tematizzano il caratteristico stato di confusione di chi è completamente soggiogato dall'amore (vv. 57-68). Concluso il lamento della pastorella, la fanciulla narrante dichiara alla madre di aver fatto propria l'esperienza negativa e di non avere nessuna intenzione di concedersi ai propri spasimanti (vv. 69-80).

Un altro *romancillo*, introdotto dalla stessa quartina iniziale, con alcune varianti, si ritrova nel manoscritto NYHS B2542 («De sus ojos salen»).

mss.: NYHS B2542, c. 152r (vv. 1-4).

Varianti:

1 serrana: sagala (NYHS B2542)

3 íbase su amado: fuelese su amante (NYHS B2542)

4 lloraba: i llora (NYHS B2542)

IV. «Hazme, niña, un ramillete» (cc. 11r-2v)

Questo *romance* amoroso (con assonanza tronca in -i) fu pubblicato, in una versione più breve, in un *cuadernillo* valenzano nel 1593. Negli stessi anni fu accolto nel *cancionero* MN 17556 e da lì confluì nel *Romancero de palacio* (MP 996).¹²⁵

Anche in questo caso (cfr. III) il tono del componimento riflette la feconda contaminazione del *romancero* con la lirica di ispirazione popolareggiante. Tema centrale è la gelosia dell'amante dinanzi ad un secondo pretendente della propria volubile amata (vv. 5-12). La simbologia dei colori rivela lo stato d'animo del poeta, conteso tra il proprio amore («violetas moradas», v. 13), la disperazione («un amarillo alhelí», v. 14) e, ovviamente, la gelosia («algo azul», v. 15).¹²⁶ La diffamazione del rivale agli occhi della donna e il lamento delle proprie pene di amante respinto spaziano dai toni elevati della riflessione sulla fugacità della bellezza (vv. 5-12) a immagini di gusto popolareggiante (vv. 29-32) alla rievocazione di personaggi e motivi topici del *romancero*: la coppia Isabel-la-Zerbino, protagonista di diversi *romances* di ispirazione ariostesca (vv. 25-28); l'invocazione esclamativa a due protagonisti della tradizione cavalleresca, Amadigi e Galaor (vv. 37-40); e, infine, il formulario del giuramento d'amore caratteristico del *romancero* pastorale (vv. 41-4).

Dal punto di vista filologico, Br sembra offrire il testo complessivamente più corretto: un confronto con il testo di *qvr5_a* rivela la presenza di molteplici lezioni preferibili, alcune delle quali sono condivise con i due testimoni MN 17556 e MP 996 (vv. 9, 11, 18, 26), mentre altre si presentano unitestimoniate (vv. 7, 16). Per quanto concerne la seconda parte del componimento, trasmessa unicamente dalla tradizione manoscritta, Br conserva in diversi casi lezioni presumibilmente corrette, a fronte di corruzioni trasmesse da MN 17556 e da lì, il più delle volte, trasposte in MP 996 (cfr. vv. 29, 32, 36, 38, 45). Da menzionare, in particolar modo, la lezione «Galaor» (v. 38) – cui MN 17556 e MP 996 contrappongono il generico «galan» – che si lega, nell'interiezione, al nome del fratello «Amadís»; anche la lezione «dice y da» (v. 36) riferita al comportamento repressibile del rivale, cui manca la fondamentale virtù della discrezione, sembra da preferire alle due varianti, poco chiare, trasmesse dagli altri due manoscritti. La lezione al femminile – condivisa dall'intera tradizione – relativa all'espressione «amiga de otra amiga» (vv. 50-1), richiede che i due sostantivi

¹²⁵ A proposito del rapporto tra i due manoscritti si rinvia alla nota 122.

¹²⁶ Cfr. A. M. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va*»..., cit., pp. 155-60, cui si rinvia anche per una ricca bibliografia sul tema.

vengano riferiti rispettivamente a Miguela («amiga») e alla donna amata dal poeta («otra amiga»). È possibile che si trattasse di un modo di dire proverbiale; lo si ritrova, ad esempio, nel *romance* «Mal os quieren caualleros» in un contesto situazionale simile («Que vna amiga de otra amiga/ mil impossibles alcança», f9, c. 100r, vv. 37-8).

stampe: *qvr5_a*.

mss.: MN 17556, cc. 46v-7r; MP 996, cc. 132v-3r.

Varianti (per *qvr5_a* si è consultata l'ed. anastatica di García de Enterría 1973a, n. 5):

2 jardín: jazmin (*qvr5_a*)

3 y: *om.* (*qvr5_a*)

7 frescas: fuerças (*qvr5_a*) vn tiempo (MN 17556; MP 996)

8 en: de (*qvr5_a*)

9 desengañan: desengañaron (*qvr5_a*)

11 ingrato: ingrata (*qvr5_a*)

13 violetas: biolas (MN 17556; MP 996)

14 y: *om.* (*qvr5_a*); alhelí: alehi (*qvr5_a*)

16 visite: vestiste (*qvr5_a*) visito (MN 17556; MP 996)

17 a: *om.* (*qvr5_a*)

18 la suya: las suyas (*qvr5_a*; MN 17556; MP 996)

21 tañe: canta (MN 17556; MP 996)

22 el: *om.* (*qvr5_a*; MN 17556; MP 996); ahí: el oyr (*qvr5_a*; MN 17556; MP 996)

23 y vase: y sale (MN 17556; MP 996)

24 echase: hechara (MN 17556; MP 996)

26 Zerbín: seruir (*qvr5_a*)

27 gozas: goza (*qvr5_a*)

28 y el: quel (*qvr5_a*)

29 aborrece: aborrezco (MN 17556; MP 996)

30 después: luego (MN 17556; MP 996)

32 mas: y (MN 17556; MP 996); alegres: alegre (MN 17556; MP 996)

33 sido: asido (MP 996)

36 dice y da: Duque dice (MP 996); y da que: que duque (MN 17556)

38 Galaor: galan (MN 17556; MP 996)

39 doyme: diome (MP 996)

45 sabe: quiere (MN 17556; MP 996)

46 y: si (MN 17556; MP 996)

47 principios: principio (MN 17556; MP 996)

50 pues: porque (MN 17556; MP 996)

53 dije: dire (MN 17556; MP 996)

La versione del *qvr5_a* è molto più breve e posticipa di una strofa i vv. 17-20: vv.: 1-16, 21-4, 17-20, 25-8; nell'edizione anastatica consultata di tale testimone il testo del verso 25 è completato a mano e appare di difficile lettura per cui se ne prescinde in apparato.

V. «Servía en Orán al rey» (cc. 12v-5v)

Questo *romance* africano di tema amoroso (assonanza a-a) rientra nella produzione gongorina raccolta per il conte di Olivares da don Antonio Chacón, che lo data al 1587. Viene pubblicato varie volte nell'ultimo decennio del secolo e nel corso della prima metà del successivo, la prima delle quali nella *Primera y segunda parte* della *Flor*, realizzata da Moncayo nel 1591; discreta la tradizione manoscritta. Ai testimoni individuati va aggiunto il riferimento alla quarta parte del *Ramillete* di Pedro Flores, dove viene trascritto solo l'*incipit* (rf4, c. 83v).

Negli scenari esotici dei possedimenti spagnoli situati sulle coste dell'Africa il suono d'allarme di un attacco nemico invade la notte. Il valoroso eroe, «en los brazos de su amada» (v. 18), appare dimidiato dai sentimenti opposti di onore e amore (vv. 21-4). Tuttavia, nella contesa tra doveri cavallereschi e cortesi, la chiamata alle armi non può che avere il sopravvento; così i due amanti si congedano amorevolmente tra le lacrime e i sospiri della virtuosa donna (vv. 29-36) e i nobili propositi del prode cavaliere (39-52).¹²⁷ La vicenda dell'anonimo eroe spagnolo a Orán sembra, peraltro, avere un seguito, individuabile nel *romance* gongorino «Entre los sueltos caballos», in cui si narra di un episodio cronologicamente successivo allo scontro con i «dociendos jinetes» (v. 9 del nostro *romance*) ma che probabilmente Góngora compose prima di «Servía en Orán al rey», nel 1585 secondo la testimonianza del manoscritto di Chacón.¹²⁸

¹²⁷ Per un approfondito esame dei riferimenti storici soggiacenti al *romance*, dei *topoi* cui ricorre Góngora e delle relazioni di intertestualità che intrattiene con la coeva poesia del *siglo de oro* si rinvia alle note di commento al testo nell'edizione di A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 405-17.

¹²⁸ Sui problemi connessi alla cronologia e al rapporto tra i due *romances* (e alle loro possibili fonti) si veda la documentata analisi di Jammes, il quale avanza l'ipotesi che Góngora abbia avviato con essi un ciclo sull'*Español de Orán* in cui iscrive almeno altri due *romances* («De pechos en la ventana» e «De su dama se despide»). Cfr. R. Jammes, *La obra poética...*, cit., pp. 316-9. Sottolinea il legame tra i due componimenti un testimone manoscritto delle poe-

La diffusione e fortuna del testo è testimoniata, oltre che dal notevole numero di testimoni, anche da componimenti ascrivibili ad un tipo di tradizione indiretta quali *glosas*, versioni *a lo divino* e citazioni di alcuni versi in opere in versi e in prosa.¹²⁹

Le varianti tra i diversi testimoni sono numerose e investono tanto le singole lezioni quanto l'estensione del testo e la disposizione interna di singoli versi e intere strofe. Br coincide con diversi testimoni nell'offrire due quartine considerate spurie da Chacón (vv. 41-8)¹³⁰ e un'ulteriore quartina, posta a conclusione del componimento (vv. 49-52); risulta, inoltre, l'unico testimone ad omettere la quartina registrata in apparato come testo A. Per quanto riguarda le singole lezioni va notato, anzitutto, che la lezione «discreta» (v. 5), trisillabica, attestata da Br e pochi altri testimoni manoscritti, sembra preferibile, per ragioni metriche, rispetto alla variante «noble», bisillabica, in quanto la prima prevede la presenza di regolare sinalefe nella seconda parte del verso («como _ hermosa»), mentre la seconda è accettabile solo a patto di presupporre un'eccezionale dialefe (stesso discorso per la variante unitestimoniata di NYHS HC411 27, «bella»). È probabile che la lezione di Br «roncas» (v. 14), riferita alle «atalayas» (*ibid.*) sia una lezione deteriore rispetto alla variante «mudas»; quest'ultima, infatti, sembra più coerente con il compito assegnato alle sentinelle le quali, dalle torri di vedetta, segnalavano con fumi o fuochi – e non con la voce – l'arrivo di eventuali nemici.¹³¹ Interessante la presenza, unitestimoniata, della preposizione «a» al verso 11, che potrebbe essere considerata lezione originale del testo ma che si spiegherebbe altrettanto facilmente con un intervento correttivo del copista in una costruzione che doveva sembrargli poco scorrevole.

sie gongorine della prima metà del Seicento: «Es primera parte de la historia que queda repetida arriba en el romance que dice Entre los sueltos caballos» (PeU 187). Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, p. 405.

¹²⁹ Si rinvia, per un dettagliato elenco di tali testimonianze, al commento introduttivo al componimento realizzato da Carreira nella citata edizione. Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit. I, pp. 408-11.

¹³⁰ In corrispondenza delle due quartine indicate si legge, in una nota al margine: «Estos dos vltimos quartetes son agenos en lugar de otros seis o siete suios, que no se han podido hallar» (MNch, II, p. 142).

¹³¹ Si veda la definizione di «atalaya» offerta da Covarrubias nel suo *Tesoro* (1611): «lugar alto, desde el quale se descubre la campiña, los que asisten en ellas, tambien se llaman atalayas. Estos dan auisos con humadas de dia y fuegos de noche, si ay enemigos, o si esta seguro el campo» (cov_{ies}, c. 99v).

Testimoni tardi del componimento: *ram*; MRAE 23, c. 35r.¹³²

stampe: *fl*-2, cc. 141r-3r; *f3flo*, c. 195v [=153v]; *f3mey*, cc. 194v-6r; *qvr8*; *qn*; *jar*, c. 57v; *vic*, c. 81rv; *hoz*; *dp*; *crn*; *ram*.

mss.: BaP; CP 74; LiTT 1818; MLG M 7 3 21; MMP E 16 TB; MN 3796, cc. 86v-7r; MN 4075, cc. 129r-30r [=122r-3r]; MN 4118, cc. 121r-2r [107r-8r]; MN 4127, pp. 98-101; MN 8645, cc. 170v-1v; MN 11318; MN 17557, cc. 30r-1v; MN 19003; MN 22217; MN 22845; MN*ch*, II, pp. 140-2; MP 2801, cc. 136v-7v; MRAE RM 6790; MaM 606; NYHS B2465, cc. 319v-20v; NYHS HC411 27, cc. 145v-6r; OB 136; PaC; PeU 187; RV 840, cc. 11v-2r; RV L VI 200, c. 30r; ToR; V; WN 10313.

Varianti (rispetto al testo di MN*ch*, edito da Carreira,¹³³ e a RV 840, non considerato dallo studioso):

4 africana gallarda: gallarda africana (Carreira; RV 840); a: *om.* (RV 840)

5 discreta: noble (Carreira; RV 840)

7 ella: quien (Carreira)

9 Dociendos: trecientos (Carreira; RV 840); jinetes: cenetes (Carreira)

11 a: *om.* (Carreira)

12 las: sus (Carreira)

14 roncás: mudas (Carreira) ciegas (RV 840)

15 al fuego: los fuegos (Carreira; RV 840)

17 El valiente: y ellas, al (Carreira) quando el lindo (RV 840)

18 en: que, en (Carreira); amada: dama (Carreira; RV 840)

19 militar: el militar (Carreira; RV 840); ruido: estruendo (Carreira)

20 trompetas y cajas: trompas y las cajas (Carreira)

21 Espuela: Espuelas (Carreira; RV 840); le pica: lo pican (Carreira) le pican (RV 840)

22 el: *om.* (Carreira; RV 840); le: lo (Carreira)

24 es: el (RV 840)

25 Ella, colgada del cuello: Del cuello pendiente ella (Carreira; RV 840)

28 le dice: embuelve (RV 840)

31 también me será a mí: ella me será también (Carreira)

¹³² Segnaliamo che il testimone *ram* rientra nell'apparato costruito da Carreira a cui si fa riferimento; per questa ragione, si incontra eccezionalmente inserito nella fascia dei testimoni collazionati.

¹³³ Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 405-17.

- 33 Salid, vestíos: vestíos y salid (Carreira) bestios por dexarme (RV 840); de-
prisa: apriesa (Carreira; RV 840)
- 35 vos tenéis de mí: yo os hago a vos (Carreira; RV 840) gran: mucha (Carrei-
ra) muchas (RV 840); sobra: obras (RV 840)
- 36 y él tiene de vos: y vos a él (Carreira; RV 840); gran: mucha (Carreira) mu-
chas (RV 840); falta: faltas (RV 840)
- 37 El galán, que tiernamente: Viendo el español bríoso (Carreira)
- 38 la mira y escucha: cuánto le detiene (Carreira) la oye la mira (RV 840); ha-
bla: ama (RV 840)
- 39 responde: dice así (Carreira)
- 41 para que con más honor: Por que con honra i Amor (Carreira; RV 840)
- 42 me quede, parta: cumple me quede (RV 840); parta: cumpla (Carreira)
- 45 Concededme, mi: Quedad alegre (RV 840); mi señora: dueño mío (Carreira)
- 46 licencia para: y concededme (RV 840); parta: salga (Carreira; RV 840)
- 47 a combatir con los moros: al rebato en vuestro nombre (Carreira; RV 840)
- 49 volveré: bolverá (Carreira) bolueran (RV 840)
- 50 o: ni (Carreira) y (RV 840); palma: fama (RV 840)
- 51 en: y (RV 840)
- 52 y: *om.* (Carreira; RV 840)
- Ordine dei versi in Carreira 1998: vv. 1-36, A, 37-52. RV 840 presenta un testo
più ricco, disposto nel seguente ordine: vv. 1-36; A; 37-40, B, 41-48, C; 49-52.

A

Bien podéis salir desnudo,
pues mi llanto no os ablanda,
que tenéis de acero el pecho,
y no habéis menester armas.

Testo di Carreira 1998. Varianti: 1 Bien: Mas bien (RV 840); salir: ir (RV 840) 2 pues:
pues que (RV 840); llanto: bos (RV 840) 3 que tenéis de acero: de açero teneys (RV
840) 4 y: *om.* (RV 840); armas: mas armas (RV 840)

B

no lloreys ojos ermosos
que buestras lagrimas manchan
mis onrrados pensamientos
y agueran mis esperansas

Testo di RV 840.

C

vuestra gracia sola os pido
que me sera vuestra gracia
en las batallas escudo
y en las uitorias guirnalda

Testo di RV 840.

VI. «En justas de amor» (cc. 15v-6r)

Questo componimento burlesco, *unicum* di Br secondo le nostre ricerche, si struttura metricamente come una canzone esassillabica introdotta da una *redondilla menor* e sviluppata in tre strofe (ABBA/ CDDC ABBA); la prima e la terza strofa recuperano, nelle rispettive *vuelatas*, le rime della *cabeza* e limitano l'*estribillo* all'ultimo verso; la seconda strofa, invece, accoglie le quattro parole-rima e recupera due dei versi della *cabeza* come *estribillo*.

Considerati gli sconcertanti esiti cui perviene chi ama fedelmente e con costanza, il poeta abbandona il ruolo di «mantenedor» della giostra amorosa per rivestire le ben più soddisfacenti vesti di «aventurero», pronto a lasciarsi assoldare a turno dalla migliore offerente e a curare eventuali sofferenze con il giusto antidoto. Il lettore esperto era chiamato a cogliere le sottili allusioni anfibologiche insite sia nella metafora della «justa de amor» che nell'uso di alcuni termini chiave, quali «premio» (v. 8), «gloria» (v. 10), «armarme» (v. 15), «mezcla» (v. 16), molti dei quali si incontrano usati di frequente nella poesia erotica aurea.¹³⁴

VII. «De la arrugada corteza» (cc. 16v-7v)

Questo breve *romance* pastorale (assonanza i-e) viene copiato due volte in Br, senza varianti (cfr. LVI). Al verso 2 il nome del personaggio femminile, posto in posizione finale di verso, determina un'assonanza equivalente. Il componimento appare per la prima volta nella *Quarta y quinta parte* della *Flor* di Sebastian Vélez de Guevara nel 1592; l'anno seguente Pedro Flores lo ripubblica nel *Ramillete* (1593) e viene, infine, accolto nella quarta sezione del *Romancero general* (1600). Oltre a Br, ci è giunto un altro testimone manoscritto, il NYHS

¹³⁴ Cfr. per diversi esempi di *amphibologia obscena* legata alla metafora della «justa» il saggio di I. Macpherson, *Secret Language in the Cancioneros: Some Courtly Codes*, in "BHS", 1985, LXII, pp. 51-63, in particolare le pp. 58-61. Imprescindibile il rinvio al vocabolario erotico posto in appendice alla preziosa antologia di P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissourgues (eds.), *Poesía erótica...*, cit., pp. 329-54.

B2334, copiato nel corso del XVII secolo, in cui si registra notazione musicale in corrispondenza dei primi quattro versi.

Dopo una quartina introduttiva allo scenario pastorale prende avvio il lamento della pastora Filis. La scena si svolge accanto a un faggio, un tempo testimone delle promesse d'amore dei due giovani, ora tacito confidente delle pene della fanciulla. L'apostrofe all'amato Albanio spazia dai toni accesi delle accuse di crudeltà e incostanza ai parallelismi negativi con i grandi eroi dell'epica classica (Ulisse, Achille, Enea) secondo una topica particolarmente cara al motivo del lamento d'abbandono.¹³⁵ Particolare attenzione riceve il paragone con l'eroe virgiliano, che consente a Filis di impersonare una nuova Didone abbandonata.¹³⁶

Dal punto di vista filologico, se in alcuni casi Br sembra presentare varianti deteriori (cfr. vv. 22, 27), registra, al contrario, alcune lezioni unitestimoniate di interesse (cfr. vv. 5, 19, 38): in particolare, la lezione «solo» (v. 5) conferisce all'atto di Filis una condizione di ineluttabilità conseguente al comportamento di Albanio. Da notare, inoltre, la variante «de oro» (v. 25), riferita al Tago e condivisa dai due testimoni manoscritti, che riprende il celebre *topos* della sabbia d'oro del fiume.

Per quanto riguarda il rapporto tra le due trascrizioni del testo in Br segnaliamo la presenza di due *lapsus calami* del copista che intervengono indipendentemente nell'una o nell'altra trascrizione: «mal» (VII, v. 43) e «quesped» (LVI, v. 40). Ben più rilevante, invece, risulta l'esatta ripetizione di alcuni errori e italianismi – o latinismi – grafici tra le due copie («quitose», v. 11; «fee», v. 18; «achiles», v. 36; «anchifes», v. 38), che inducono ad ipotizzare che il copista si sia servito per due volte dello stesso antigrafo.¹³⁷

¹³⁵ Motivo che risale, almeno nella sua affermazione, alle *Eroidi* di Ovidio e che trova buona accoglienza nel *romancero*. Si veda, ad esempio, il *romance* «Subida en un alta roca», in cui si ritrova il riferimento topico alle tigri e il paragone con Didone e Enea. Secondo Chevalier il recupero di tali motivi in «De la arrugada corteza» deriverebbe proprio da un'eco di tale *romance*, assai diffuso. Cfr. M. Chevalier, *Los temas ariostescos...*, cit., pp. 139-48, in particolare p. 145.

¹³⁶ Sulla fortuna del personaggio di Didone in Spagna si rinvia al prezioso studio di M. R. Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, London, Tamesis, 1974.

¹³⁷ È possibile che l'antigrafo di cui il copista di Br disponeva per tale componimento, costituito da fogli sciolti o da un altro florilegio, fosse solo una delle diverse fonti utilizzate dall'antologista per il proprio florilegio e che, ritrovandoselo nuovamente tra le mani – forse ad una discreta distanza di tempo – avesse dimenticato di aver già copiato il componimento. È, inoltre, possibile che tale fonte riportasse entrambi i componimenti copiati due volte (VII e XLV) dal momento che, almeno nella seconda trascrizione, essi vengono trascritti l'uno dopo l'altro (LVI e LVII).

Testimoni tardi del componimento: MN 3724, cc. 48r-9r.

stampe: *f4-5*, c. 19rv; *rf5*, cc. 200v-1v; *rg*, c. 92v.

mss.: NYHS B2334, cc. 81v-2r.

Varianti (per *f4-5* e *rf5* si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, IV e VI):

2 borra: borra (*f4-5*; *rf5*; *rg*)

3 propio: mysma (NYHS B2334)

5 solo: sola (*f4-5*; *rf5*; *rg*; NYHS B2334)

7 olvido: oluidos (*rg*)

8 muere pues Filis: muera Philis pues (*f4-5*; *rf5*; *rg*)

11 quitote] quitose: quitote (*f4-5*; *rf5*; *rg*; NYHS B2334); Albanio: Albano (*f4-5*; *rg*)

13 verde: verdad (*rg*)

15 ese: este (*f4-5*; *rf5*; *rg*; NYHS B2334)

17 ha crecido: parecio (*f4-5*; *rf5*; *rg*)

18 y: *om.* (NYHS B2334); Albanio: Albano (*f4-5*; *rg*); fue] fee: fue (*f4-5*; *rf5*; *rg*; NYHS B2334); imposible: inuisible (*f4-5*; *rf5*; *rg*)

19 mal: alma (*f4-5*; *rf5*; *rg*) Ay (NYHS B2334)

22 al vano: Albano al (*f4-5*; *rg*) Albanio al (*rf5*)

25 tu corriente: tus corrientes (*f4-5*; *rf5*; NYHS B2334); de oro: luego (*f4-5*; *rf5*; *rg*)

27 volverá: volveras (NYHS B2334); decías: sus aguas (*f4-5*; *rf5*; *rg*)

30 ese: este (*rf5*)

31 a qué: aquel (*f4-5*; *rf5*) a aquel (*rg*); te: *om.* (*f4-5*; *rf5*; *rg*)

34 hechos son: son hechos (NYHS B2334); son viles: ceuiles (*f4-5*; *rf5*; *rg*)

35 que: y (*f4-5*; *rf5*; *rg*); a: *om.* (NYHS B2334)

38 hijo mayor: cruel hijo (*f4-5*; *rf5*; *rg*; NYHS B2334); Anchises] anchifes: Anquises (*f4-5*; *rf5*; *rg*; NYHS B2334)

40 huesped: tu huesped (NYHS B2334); te hize: fuiste (NYHS B2334)

41 dejola: Dexole (*f4-5*; *rf5*; *rg*; NYHS B2334)

43 mar] mal: mar (*f4-5*; *rf5*; *rg*; NYHS B2334)

Il testo della tradizione a stampa (*f4-5*, *rf5*, *rg*) presenta una quartina in più (A) e una differente disposizione dei versi, trascritti secondo il seguente ordine: vv. 1-20; 25-8; 21-4; A; 29-44. NYHS B2334 include la quartina A, omette una quartina (vv. 21-4) e presenta un proprio ordine dei versi: vv. 1-20; 25-8; A; 29-32; 37-40; 33-6; 41-4.

A

De la que engañas me pesa
si fe y palabra le diste
haz amor que con oluido
tan villana fe castiguas

Testo di *f4-5*. Varianti: 4 castiguas: castigues (*rf5*; *rg*) castigue (NYHS B2334)

VIII. «Ningún remedio hay tan bueno» (c. 18rv)

Questa canzone satirico-burlesca, *unicum* di Br, si struttura in una *cabeza* tetrastica ottsillabica (ABBA) sviluppata in tre strofe, ciascuna costituita da due *redondillas* a rima incrociata. In molti casi le *vuelatas* recuperano le parole-rima della *cabeza* (ABBA/ CDDC ABBA). Carreira ha ipotizzato che sia questo componimento che la *glosa* «No quiero más amor vano» che lo segue in Br (cfr. IX) possano essere opera di uno stesso autore.¹³⁸

Il tema, frequente nel florilegio, è la critica dell'avidità femminile (cfr. I, IX, XXI, XXIII, XXIX, LXIX): a nulla valgono romanzi pastorali – si veda il riferimento alla *Diana* (1559) di Montemayor, cui si allude mediante la coppia dei pastori Diana e Sireno (v. 17) – o canzoni d'amore cantate all'alba dai discreti amanti nel propizio giorno della festa di San Juan;¹³⁹ è il denaro l'unico valido strumento per sciogliere il cuore di una donna e ottenerne i favori.

La canzoncina che funge da *cabeza* al componimento è testimoniata anche da MP 531, con leggere varianti, sviluppata in un testo differente («Si la dama es desabrida»).

mss.: MP 531, c. 210r (vv. 1-4).

Varianti:

3 ponelle: Arrimalle (MP 531)

4 en el: Junto Al (MP 531)

¹³⁸ Ipotesi che Carreira avanza a partire dall'immagine del sacchetto di monete offerto alla donna, presente sia nella *letra* introduttiva a questa canzone («como ponelle un bolsón/ de doblones en el seno», vv. 3-4) che in una delle strofe della successiva *glosa* («Después de haberla entregado/ un bolsón d'escudos lleno», cfr. IX, vv. 16-7). Cfr. A. Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1994, p. 146.

¹³⁹ Sul valore simbolico di tale festa e sui riti e le credenze ad essa connessi si veda E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp. 223-30 e 249-84.

IX. «No quiero más amor vano» (cc. 19r-20v)

Questa lunga canzone satirico-burlesca viene introdotta da rubriche differenti nei tre testimoni a noi pervenuti, ognuna delle quali fa riferimento ad un aspetto particolare del testo: «glosa de muchos romances» (Br); «ensalada en quintillas» (MP 1581); «Satira» (NYHS B2465). Dal punto di vista metrico il componimento è costituito da ottonari, strutturati in dieci *quintillas* in rima alternata (ABABA CDCDC); ciascuna strofa incorpora, nelle ultime due posizioni, un distico tratto da un *romance* preesistente, che determina entrambe le rime di ciascuna *quintilla*. Il verso 50 si presenta ipometro. Il testimone NYHS B2465, datato al 1622, attribuisce il componimento a Luis de Góngora.¹⁴⁰ Per quanto concerne la data di composizione, il *cartapacio* di Pedro de Penagos (MP 1581) ci fornisce il termine *ante quem* del 1593.

Servendosi con particolare virtuosismo dell'artificio citazionale proprio della *glosa romanceril* il poeta inserisce nel proprio componimento ben venti versi appartenenti a *romances* preesistenti di ampia diffusione e di diversa tipologia tematica e li rifunzionalizza in direzione satirica e, a tratti, burlesca per cantare il proprio congedo alla donna amata e ad una concezione cortese dell'amore (vv. 6-10).¹⁴¹ Paragonandosi ora all'infanta Urraca rifiutata dal Cid (vv. 1-5),¹⁴² ora al morente cavaliere Durandarte (vv. 6-10),¹⁴³ il poeta-amante si rivolge ai

¹⁴⁰ Cfr. A. Carreira, *Nuevos poemas...*, cit., pp. 146-50.

¹⁴¹ Un primo, importante tentativo di ricostruire la provenienza dei versi citati in questo componimento si deve alla Piacentini che ha, inoltre, posto in luce la maggiore o minore ricorrenza di tali *romances* in *ensaladas* e centoni. Cfr. G. Piacentini, *Romances en ensaladas...*, cit., pp. 1159-60.

¹⁴² I versi incorporati nella prima strofa, «afuera, afuera Rodrigo,/ el soberbio castellano», coincidono con i primi due versi dell'omonimo *romance* storico, appartenente al ciclo zamorano, pubblicato nel *Cancionero de romances* (Anvers, s.a. [1547/8]) (c. 157r, vv. 1-2), in cui l'infanta Urraca, innamorata del Cid, gli rimprovera l'averle preferito un'altra donna, Jimena Gómez, come sposa nonostante gli importanti benefici ricevuti da lei e dalla sua famiglia. Cfr. P. Laskaris, *El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 141-5.

¹⁴³ I versi «ojos que nos vieron ir/ no nos verán más en Francia», appartengono al celebre *romance* carolingio «Oh Belerma, oh Belerma», apparso anch'esso nel *Cancionero de romances* (Anvers, s.a.) (c. 254v, vv. 35-6, «que ojos que nos vieron yr/ nunca nos verán en Francia»). Il *romance* narra degli ultimi istanti di vita del cavaliere Durandarte, morente sul campo nella battaglia di Roncisvalle, durante i quali invia il proprio cuore a Belerma, la donna amata dalla quale non potrà fare ritorno. Cfr. Di Stefano (ed.), *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010, pp. 172-3; per la diffusione del *romance* si veda anche G. Piacentini, *Una lectura de las glosas del Romance de Belerma*, in E. Rodríguez Cepeda (a cura di), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, I, pp. 153-164.

seguaci dell'amore cortese suoi pari per raccontare loro la propria dolorosa storia d'amore (vv. 11-5).¹⁴⁴ Dopo aver tentato di conquistare i favori della donna con ricchi doni, egli ha compreso di non essere corrisposto ed è, pertanto, caduto vittima dello sconforto (vv. 16-20).¹⁴⁵ Incapace, tuttavia, di dimenticarla nonostante il chiaro rifiuto della donna e le avvisaglie di un potenziale rivale all'orizzonte (vv. 21-5),¹⁴⁶ il poeta racconta del momento in cui i legami d'amore si sono recisi definitivamente: recatosi da lei per il solo piacere del vederla, il poeta trova l'amata in dolce compagnia e pronta alla battaglia amorosa (vv. 26-35).¹⁴⁷ Pronto a ben altra battaglia, il poeta sfida il proprio rivale¹⁴⁸ che,

¹⁴⁴ «[L]os que priváis con los reyes/ notad bien la historia mía» sono i versi iniziali del più antico *romance* storico pubblicato sulla morte di don Alvaro de Luna, comparso per la prima volta nel *romancero* di Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados...* (Anvers, 1566) (c. 213v). Rivolto ad altri *privados* come anch'egli era stato, don Alvaro ricostruisce amaramente la propria importante ascesa politica e la rapida caduta presentandosi come «exemplo de aquellos vanos/ que en esto de aca confían» (ivi, c. 215r). Cfr. A. Pérez Gómez, *El romancero de don Alvaro de Luna* (1540-1800), Valencia, "...la fonte que mana y corre...", 1953, pp. 13 e 134-8.

¹⁴⁵ I versi citati nella quarta strofa, «mal herido está Fileno,/ mal herido y mal llagado», corrispondono, con qualche variante, ai primi due versi di un *romance* pastorale, «De amores esta Fileno/ mal herido y lastimado» pubblicato per la prima volta nell'oggi perduto *Recreo de Amadores* di Pedro Hurtado (Valencia, 1569). Cfr. A. Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Castalia, 1973-8, 4 voll., I, pp. 530-1. Nel *romance*, che fu successivamente accolto nella *Rosa de amores* (1573) di Timoneda (c. XVIIIv, vv. 1-2), il pastore Fileno, ingannato da Filena, la pastorella amata, decide di lasciare la propria capanna e di recarsi in un luogo lontano, solo con il proprio dolore.

¹⁴⁶ «[H]elo, helo, por do viene/ el moro por la calzada» sono i primi due versi di un *romance* cidiano di grande successo in cui si narra dello scontro dell'eroe col re moro Búcar che, recatosi a Valenza per tentare di riconquistarla, viene messo in fuga e poi ucciso da Rodrigo. La più antica pubblicazione a noi nota si registra ancora una volta nel *Cancionero de romances*, (Anvers, s.a. [1547/8]) (c. 179r). Cfr. G. Di Stefano, *Sincronia e diacronia nel Romanzero. Un esempio di lettura*, Pisa, Università, 1967.

¹⁴⁷ I versi «recogido en su aposento,/ Bernardo se estaba armando», incorporati nella sesta strofa del componimento, corrispondono ai primi due versi di un *romance* epico sulla figura di Bernardo del Carpio che si prepara a vendicare la morte del padre. I testimoni manoscritti a noi giunti, gli unici a trasmettere il *romance* nel *Siglo de oro*, inducono a ritenerlo – a differenza degli altri *romances* citati – esempio del *romancero nuevo*. Si veda al proposito M. Goyri, R. Menéndez Pidal *et alii*, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí)*, Madrid, Gredos, 1957-85, 12 voll., I, pp. 264-6. Per quanto riguarda, invece, i versi «en esa torre de Sesto,/ Hero mal penada estaba», inclusi nelle ultime due posizioni della settima strofa, la riconoscibilità del *romance* di provenienza è per noi meno semplice rispetto agli altri casi. Secondo la Piacentini, i due versi sarebbero ascrivibili, sebbene con notevoli varianti, a due versi del *romance* di Ero e Leandro, «Al pié del mar d'Elesponto», ossia «Hero que estaba en la torre/ congoxosa esperando» (Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados...*, Medina, 1576) (c. 294[264], vv. 109-10); secondo Antonucci e Arata, invece, che ne hanno individua-

però, fugge in maniera assai poco onorevole, al pari di un francese a Roncisvalle (vv. 36-45).¹⁴⁹ Dopo il racconto di tale episodio, la *quintilla* finale celebra il definitivo approdo del poeta nella «dulce paz» del *desengaño* (vv. 46-50).¹⁵⁰ Il componimento subisce, in effetti, un'evoluzione interna che da una prima parte più propriamente lirica e satirica (vv. 1-20) si indirizza progressivamente verso una seconda parte maggiormente narrativa e connotata in senso burlesco (vv. 21-50). In tale prospettiva diverso risulta essere il ruolo giocato dalle citazioni *romanceriles*: se nelle prime strofe, costruendo parallelismi tra il poeta e personaggi epici e storici, esse svolgono il compito di conferire drammaticità al dolore del poeta, le seconde, rievocando grandi battaglie epiche, mirano, piuttosto, a generare sottili rinvii erotici e ironici, atti a suscitare il riso.

Nell'editare il testo si è corretta, per ragioni rimiche, la lezione «fuera» del verso 50 con l'adozione della variante «d'ella», trasmessa dagli altri due testimoni. Va, tuttavia, precisato che la lezione di Br è variante attestata almeno in un altro testimone manoscritto del *romance* della seconda metà del XVI secolo;¹⁵¹ è, pertanto, probabile che l'errore derivi da un atto di memoria di tale versione, intervenuto durante la copia del componimento.

to una seconda citazione in una *loa* della fine del XVI secolo («Después de ser saqueada»), essi potrebbero rinviare ad un *romance* a noi non pervenuto se non attraverso tali testimonianze indirette. Cfr. G. Piacentini, *Romances en ensaladas...*, cit., p. 1160 e F. Antonucci, S. Arata, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Ventinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros*, Valencia, Universitat, 1995, pp. 122-5, in particolare p. 123.

¹⁴⁸ I versi «¿De donde venides, Cid?/ que en cortes no habéis estado» sono tratti da un *romance* sull'esilio del Cid di cui non mancano citazioni in altre opere poetiche e drammatiche del *Siglo de oro* ma del quale ci sono pervenuti testimoni appartenenti esclusivamente alla tradizione orale moderna. Cfr. P. Díaz Mas, *Algo más sobre romances (y canciones) en ensaladas*, in "NRFH", 41, 1, 1993, pp. 231-50, pp. 245-6, e J. A. Cid, *El Cid de los Romances*, in J. M. Díez Borque (a cura di), *El Cid. Poesía y teatro*, 2007, pp. 51-70, in particolare pp. 57-61.

¹⁴⁹ «[Y]a desmayan los franceses/ ya comienzan de huir» sono versi tratti dal *romance* epico sulla battaglia di Roncesvalle «Domingo era de ramos», pubblicato nel *Cancionero de romances* (Anvers, s.a. [1547/8])(c. 229v, vv. 5-6) in cui si allude alla fuga dei francesi prima che le parole di esortazione del valoroso Roland li convincessero a combattere. Sul *romance* si veda il recente studio di N. Asensio Jiménez, *El romance de "La batalla de Roncesvalles": versiones del Archivo Menéndez Pidal-Goyri*, in "RFE", 98, 1, 2018, pp. 9-39.

¹⁵⁰ Gli ultimi versi citati, «en Granada está el rey moro/ que no osa salir della» coincidono con i primi due versi di un *romance* storico appartenente al ciclo di Antequera in cui il re moro lamenta la perdita della città; fu pubblicato da Juan de Timoneda nella *Rosa de amores* (1573) (c. 30v, vv. 1-2). Cfr. F. López Estrada, *La conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los siglos de oro*, Sevilla, GEHA, 1956, pp. 41-3.

¹⁵¹ Non siamo riusciti ad identificare il manoscritto citato da Rodríguez-Moñino nel suo *Cinco notas sobre romances*, in *Id.*, *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro. Doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, Barcelona, Ariel, 1976, pp. 215-29, in

mss.: MP 1581, c. 51v; NYHS B2465, cc. 253v-4v.

Varianti:

- 3 empobrecer: probeçer (NYHS B2465)
10 no nos verán más: jamas nos beran (MP 1581)
12 parecen: pareçe (MP 1581; NYHS B2465); quebradas: quebrar las (NYHS B2465)
15 notad: mirad (NYHS B2465)
22 que: *om.* (NYHS B2465)
23 que: quien (NYHS B2465); de mí: por mi (MP 1581; NYHS B2465)
26 Disgustado: Descuidado (NYHS B2465)
32 andaba: andauo (NYHS B2465)
34 en esa: dende la (NYHS B2465); de: del (NYHS B2465)
36 Luego: Pero (NYHS B2465)
39 venides: benis el (MP 1581; NYHS B2465)
41 le empecé: comence (NYHS B2465)
43 del: de (NYHS B2465)
45 de: *om.* (NYHS B2465)
50 osa: osaua (MP 1581) sabra (NYHS B2465); d'ella] fuera: della (MP 1581; NYHS B2465)

MP 1581 attesta una versione più lunga del componimento, con due strofe conclusive assenti in Br: vv. 1-50, A. NYHS B2465 omette una *quintilla* (vv. 6-10) ma condivide la strofa finale attestata in MP 1581 (A, vv. 6-10); presenta, inoltre, una disposizione delle strofe differente: vv. 1-5, 11-30, 36-45, 31-5, 46-50, A (6-10).

A

ella Responde sufrid
esta bez y si otras beçes
os ofendieren huyd
buelta buelta los françeses
con coraçon a la lid. 5
y ansi e dado en olbidalla
en Pago de su tormento
le di Por pena el dejalla

particolare pp. 228-9; il breve *romance* ivi trascritto, in gran parte differente rispetto a quello pubblicato da Timoneda (cfr. *supra*, nota precedente) recita, nei primi due versi: «En granada esta el Rei moro/ que no osaua salir fuera». Sull'interesse delle varianti dei *romances* citati in centoni e *ensaladas* si veda R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* ..., cit., p. 96.

Testo di MP 1581. Varianti: 7 en: y en (NYHS B2465) 10 otras tambien: otros tienblen (NYHS B2465)

X. «Ten, Amor, el arco quedo» (cc. 20v-1r)

Questo *villancico* ottosillabico di tema amoroso è introdotto da una *cabeza* distica e sviluppato in tre strofe, strutturate in una *mudanza* tetrastica, *enlace*, *vuelta* e *estribillo* di un verso (AA/ BCCB BAA). Pubblicato per la prima volta nella *Septima parte* della *Flor* di Francisco Enríquez nel 1595, confluì poi nella settima sezione del *Romancero general* del 1600 e, nel 1611, fu accolto nel *Jardín de amadores* di Francisco Sabad. I quattro testimoni manoscritti a noi giunti attestano una buona diffusione del componimento, soprattutto in area italiana.

Protagonista del *villancico* è la fanciulla della poesia tradizionale che rifugge intimorita dall'amore, consapevole del suo smisurato potere (vv. 3-9), degli affanni che può procurare (vv. 10-16) e degli esiti spesso negativi (vv. 17-23). Il monito dei pericoli dell'amore, declinato al femminile e con frequente ricorso a esempi celebri dell'universo letterario-mitologico (in questo caso: gli dei, la coppia Piramo e Tisbe, Didone) costituisce uno dei temi di maggior successo della poesia di tipo tradizionale e trova ampio spazio nell'antologia (cfr. III, XIV, XVI, XLII, LXIV, LXVIII).

A testimonianza di una discreta diffusione della *letra* iniziale [NC 2338A], si registra la presenza, in ambiente napoletano, di almeno due diversi recuperi, in cui essa viene sviluppata in due componimenti differenti: «Amor que a la bella niña» in NaN XIII D 13 e «Érame yo niña» in NaN XVII 30. Non mancano le citazioni nella coeva produzione teatrale, per cui si vedano, ad esempio, l'*ensalada* «Al casamento de Fabio» nella commedia lopesca *Con su pan se lo coma* e il *baile* dedicato a *Venus y Adonis*, inserito negli *entremeses* di Quirós. Se ne avverte, inoltre, un'eco in una *letra* attribuita a Diego de Silva y Mendoza («Muerto estoy, y aún tengo miedo:/ ten, Amor, el arco quedo» [NC 2338 B]),¹⁵² e in diverse *contrahechuras a lo divino*, per cui si vedano i *Conceptos Espirituales* di Ledesma (l'*ensalada* «La golosa Eva», *led_c*, p. 16) e il *Roman-*

¹⁵² La si ritrova attestata in diversi canzonieri manoscritti: MN 3657, c. 596v; ivi, c. 691; MN 4152, c. 79v e NYHS B2460, p. 38.

cero Espiritual di Valdivielso («Por vos, mi Dios, voces doy,/ que soy niña y tengo miedo», *val_r*, c. 9r).¹⁵³

A fronte della prossimità tra i testimoni della tradizione a stampa, la tradizione manoscritta rivela la diffusione di versioni più brevi (RV 2882) o con strofe differenti (FN 353). Il testo di Br presenta notevoli affinità con MP 1581, florilegio con cui condivide, peraltro, diversi componimenti. Nell'editare il testo si è corretto ope codicum il probabile lapsus calami del verso 19 («ingrata» riferito ad Amore) mentre si è scelto di correggere *ope ingenii* la lezione del verso 7 «abusto» con la lezione «abasto», di cui riteniamo possa essere involontaria alterazione.

stampe: *f7*, c. 137rv; *rg*, c. 255r; *jar*, cc. 84v-5r; *lope_{con su pan}*, III, c. 21r (vv. 1-2); *quir*, c. 30r (vv. 1-2).

mss.: FN 353, cc. 50v-1r; MP 1581, c. 78r; RV 2882, cc. 36v-7r; NaN XIII D 13, c. 47r (vv. 1-2); NaN XVII 30, pp. 81-3 (vv. 1-2).

Varianti (per *f7* si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, IX):

2 soy niña: soy niña y: a tus flechas (*quir*)

3 Dícenme, Amor, que has: Dizen que amor a (*f7*; *rg*; *jar*)

4 de: a (*f7*; *rg*; *jar*; FN 353); los dioses: las deydades (*f7*; *rg*; *jar*) los Gigantes (FN 353); los mayores: mayores (*f7*; *rg*; *jar*)

5 tus: sus (*rg*; *jar*)

6 sentido: ofendido (*f7*; *rg*; *jar*; RV 2882)

7 y: yo (RV 2882); abasto] abusto: aquesto (*f7*; *rg*; *jar*; MP 1581; RV 2882) de ti esto (FN 353); sabido: oydo (FN 353)

8 tu: su (*jar*)

14 ni: y (*f7*; *rg*; *jar*) *om.* (MP 1581); esa: esta (*f7*; *rg*; *jar*)

17 Unos dicen: Cuentanme (FN 353); del: el (*jar*) de unos (FN 353); estrago: estragos (FN 353)

19 otros: y otros (FN 353); quan: quando (MP 1581); ingrato] ingrata: ingrato (*f7*; *rg*; *jar*; FN 353; MP 1581; RV 2882)

20 a: con (*f7*; *rg*; *jar*; FN 353; RV 2882)

21 pago: paga (*f7*)

¹⁵³ Cfr. J. M. Alín-M. B. Barrio Alonso, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis Book, 1997, p. 114; F. J. Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983, p. 405; M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., II, pp. 1647-8.

f7, *rg* e *jar* invertono l'ordine della seconda e della terza strofa: vv. 1-9, 17-23, 10-6. *jar* è l'unico testimone a ripetere entrambi i versi della *letra* al termine di ciascuna strofa. Il testo di FN 353 consta di quattro strofe di cui solo due coincidono con quelle trådite da Br: vv. 1-2, A, 3-9, B, 17-23. RV 2882 omette la seconda strofa (vv. 10-6).

A

Quanto es el golpe pasado
tanto es maior la sospecha
de lo *que* hara tu flecha
en mi pecho delicado
que esta de leche cuajado 5
no me le buelbas azedo
que soi [*niña y tengo miedo*]

Testo di FN 353.

B

y cuentanme de ti Amor
que pagas mal los seruicios
y *que* tus gastos y uicios
son dar tormento y dolor
y asi me pone temor 5
uer llegar el arco al dedo
que soi *niña* [*y tengo miedo*]

Testo di FN 353.

XI. «En su balcón una dama» (cc. 21v-2v)

Questo *romance* amoroso (assonanza e-o) è intercalato, a cadenza di due quartine, da un *estribillo* distico di ottonari il cui secondo verso recupera l'assonanza del componimento. Tale canzoncina si incontra nella lista delle «Obras del sr. don Luis de Góngora que no se hallan» (BC 2056, c. 459r), da cui deriva l'ipotesi di un'attribuzione al poeta dell'intero *romance*.¹⁵⁴ La tradizione del

¹⁵⁴ Carreira riporta, tra i componenti «de atribución menos fundada», databili però in vita del poeta, sia questo *romance* sia un altro, «Enseñando estaba a hablar», attestato in *f3_{flo}*, *f3_{mey}*, MN 3915 e RaCl 263, che pure incorpora la stessa canzoncina in posizione di *estribillo*. Per un'edizione di entrambi i testi si rinvia a A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., III, pp. 573-8.

componimento, esclusivamente manoscritta, consta di sette testimoni, di cui quattro conservati in area italiana.

La «dama» cui si allude nell'*incipit* è l'infelice eroina ariostesca Olimpia, duchessa d'Olanda, abbandonata su un'isola deserta dall'amato Bireno dopo che questi le aveva preferito un'altra donna (*Furioso*, X, 10-34). Pochi sono, invero, i riferimenti diretti alla vicenda del *Furioso*, limitati alla prima e alla sesta quartina del *romance* (vv. 1-4, 25-8), che il poeta poteva ricavare tanto dal testo italiano quanto dalle numerose rielaborazioni *romanceriles* del lamento di Olimpia allora circolanti in molteplici florilegi.¹⁵⁵ L'ispirazione ariostesca costituisce, in effetti, solo il punto di partenza per un componimento in gran parte autonomo dalla vicenda e incentrato sul dialogo della fanciulla con un pappagallo in gabbia al quale tenta di insegnare il proprio disperato grido di soccorso, rappresentato dall'*estribillo* (vv. 9-10). Accomunati da una situazione di soffrente prigionia, la giovane instaura con il piccolo confidente alato un rapporto di complicità (vv. 15-20) che presto si tramuta in una comparazione tra le due condizioni a favore della propria maggiore consapevolezza e, dunque, di un più profondo dolore (vv. 21-30). Le ultime due quartine sviluppano il motivo metaforico del mare d'amore insito nell'*estribillo* e chiudono il componimento con un'iperbole del pianto di dolore della giovane Olimpia (vv. 35-40). La scelta dell'ambientazione, infine, rivela una sensibile divergenza rispetto allo spazio aperto del litorale del testo ariostesco e recupera, al suo posto, il balcone del palazzo della dama, scenario particolarmente caro al *romancero* moresco.¹⁵⁶ Da notare la complessa struttura sintattica delle prime due quartine, la cui proposizione principale presenta al suo interno tre subordinate con differenti soggetti (Bireno, Amore, Olimpia); in particolare, segnaliamo la presenza di un periodo ipotetico dell'irrealtà al presente con protasi e apodosi al congiuntivo imperfetto (vv. 3-7), formula che fu prevalente nel castigliano aureo.¹⁵⁷

Ai testimoni del *romance* vanno aggiunte le due edizioni della *Flor tercera*, pubblicate rispettivamente da Pedro Flores (1592) e Felipe Mey (1593), il ma-

¹⁵⁵ Si vedano i numerosi esempi di *romances* e altri componimenti sul tema raccolti da M. Chevalier, *Los temas ariostescos...*, cit., pp. 133-62, nn. 28-40. Nella prima strofa troviamo il riferimento al nome dell'amato (v. 2), il cui epiteto di traditore riecheggia nella tradizione *romanceril*. Ivi, p. 161. Il secondo riferimento si incontra, invece, nella sesta quartina, che allude implicitamente all'abbandono di Olimpia su un'isola deserta e alla partenza delle navi di Bireno prima del risveglio doloroso della fanciulla (vv. 25-8).

¹⁵⁶ Cfr. A. García Valdecasas, *El género morisco en las fuentes del romancero general*, Alzira, UNED, 1987, pp. 133-9.

¹⁵⁷ Si veda al proposito il già citato studio di M. Porcar Miralles, *La oración condicional...*, cit., pp. 119-28.

noscritto MN 3915 e il *cancionero* classense RaCl 263; in essi si incontra testimonianza indiretta dell'*estribillo*, inserito in un diverso *romance*, «Enseñando estaba a hablar», da interpretare come un'esplicita variazione sul tema.¹⁵⁸ Il successo della canzoncina, forse dipendente dall'uno o dall'altro *romance*, determina la sua inclusione nel *Vocabulario* di Correas («Echa aka la barka hao. Lo ke enseñan al papagaio» MNcorr_{voc}, p. 184) e una sua trasposizione *a lo divino*, a proposito della quale si vedano, ad esempio, il *romance* «Arrojada al mar el alma» nei *Conceptos Espirituales* di Alonso de Ledesma (*led_c*, p. 456) e l'*ensalada* «La flota» nei *Coloquios espirituales* di González de Eslava (*col*, c. 166v). In altra sede, peraltro, Correas registra il detto: «Komo estas, loro, komo kautivo, i solo» glossandolo come «Rrazon de papagaio» (MNcorr_{voc}, p. 541), che ricorda, sebbene con qualche variante, la domanda che Olimpia fa al pappagallo (v. 11) e la risposta di questi (v. 14);¹⁵⁹ interessante risulta al proposito anche la testimonianza offerta da una commedia cervantina, *La casa de los celos*, che, in un dialogo tra due pastori, Rústico e Corinto, fa riferimento all'uso del detto raccolto da Correas proprio accanto ad una citazione della canzoncina («Rust. preguntale, Corinto, lo que suelen/ preguntar a los otros papagayos,/ por ver si entiende bien nuestro language./ Cor. Como estas loro, di? como cautiuo./ Rust. hi de puta que pieça, di otra cosa./ Cor. daca la barca hao, daca la barca./ Rust. y aqueso quien lo dixo? Cor. el papagayo», *cerv_{la casa}*, c. 42v).¹⁶⁰

Il confronto con la tradizione rivela una maggiore prossimità del testo di Br a MP 1581 e MN 17556 rispetto agli altri testimoni, con una distanza significativa rispetto agli altri tre manoscritti conservati in Italia (PP 1506, RV 840 e RV 2882) e a MN 3915. Nell'editare il testo si è corretta la lezione del verso 12 («cuyo»), probabile svista del copista, con la variante («tuyo») offerta dagli altri testimoni.

stampe: *f3_{flo}*, c. 198r (vv. 9-10); *f3_{mey}*, c. 199r (vv. 9-10).

mss.: MN 3915, cc. 190v-1r; MN 17556, cc. 70v-1r; MP 1581, cc. 79v-80r; PP 1506, pp. 22-4; RV 840, cc. 14v-5r; RV 2882, cc. 61r-2r; BC 2056, c. 459r (vv. 9-10); MN 3915, c. 191r (vv. 9-10); RaCl 263, c. 103v (vv. 9-10).

¹⁵⁸ In questo secondo *romance*, in cui si ritrova lo stesso schema metrico-rimico di «En su balcón una dama» e, in alcuni casi, una corrispondenza esatta di interi versi, il tema è, ancora una volta, il dialogo tra Olimpia e il pappagallo, al quale la fanciulla insegna il proprio messaggio di soccorso da trasmettere a Bireno. Segnaliamo, peraltro, che MN 3915 copia i due *romances* uno dopo l'altro (cc. 190v-1r).

¹⁵⁹ Da notare che l'espressione si incontra anche nel *romance* «Enseñando estaba a hablar» (vv. 5-6).

¹⁶⁰ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., II, pp. 1511-2.

Varianti (si rinvia all'apparato di Carreira, che edita il testo di Br;¹⁶¹ di seguito, si segnalano le sole varianti relative a RV 840 e RV 2882, non considerati dallo studioso, e ai testimoni ascrivibili ad una tradizione indiretta dell'*estribillo*):

- 5 quisiera: pudiese (RV 840) pudiera (RV 2882)
- 8 le está la triste: la triste estaua (RV 840; RV 2882)
- 9 Echa: da (RaCl 263)
- 12 tuyo] cuyo: mio (RV 840; RV 2882); mi: tu (RV 840; RV 2882)
- 13 el: y el (RV 840); le: *om.* (RV 840)
- 14 cautivo aquí preso: aqui cautiuo perro (RV 840; RV 2882)
- 15 cautivo: cautiva (RV 2882)
- 18 cargados: cercados (RV 840; RV 2882)
- 25 cautivó: cautiua (RV 2882)
- 27 aunque no puedo: pero no podre (RV 840; RV 2882)
- 33 atraviesa la: persigue a mi (RV 840)
- 35 si no el: si en el (RV 840) su nel (RV 2882)

XII. «La del abanillo» (cc. 22v-3v)

Questa canzone amorosa in *redondillas* esasillabiche costituisce, sulla base delle nostre ricerche, un *unicum* di Br. Dal punto di vista metrico la *cabeza* testistica presenta nella seconda rima (vv. 2-3) una consonanza impropria, riconducibile ad un'assonanza imperfetta. Nelle *vuelas* si registra, oltre al canonico recupero dello schema rimico della *cabeza*, una ripetizione integrale dei versi 3-4 in veste di *estribillo* (ABB'A/ CDDC ABB'A). Inoltre, se la seconda e la terza strofa recuperano la parola-rima «madre», nella prima strofa si registra un'alterazione della seconda rima della *vuelta* (AB'B'A).

Tema della canzone è la topica confessione alla madre delle proprie esperienze d'amore da parte della fanciulla innamorata della poesia tradizionale. Lo sviluppo strofico complica il motivo popolareggiante mediante una scissione tra la fanciulla che parla alla madre e quella che soffre le pene amorose (cfr. III). Inoltre, secondo un meccanismo di contaminazione propria del recupero colto di tale tradizione, non mancano motivi e formule della poesia colta quali il *topos* dell'incendio d'amore, iperbolizzato grazie al dettaglio del ventaglio che

¹⁶¹ Nella propria edizione Carreira si è servito, in questo caso, del testo offerto da Br. Il ricorso all'edizione di Foulché-Delbosc da parte dello studioso è responsabile delle imprecisioni in corrispondenza dei versi 26, 34, 35 e 38. Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., III, pp. 576-8.

alimenta le fiamme e accresce il desiderio erotico, e la rievocazione delle parti del corpo femminile proprie del canone breve petrarchesco (*pecho*, v. 5; *mano*, v. 21). Il componimento ruota intorno al tema dell'*aire*. Emblema del fiorire della sessualità, esso viene spesso legato, nella simbologia della poesia popolare, alla figura dell'amante maschile desiderato e atteso dalla fanciulla;¹⁶² ciò conferisce una lettura chiaramente erotica alla canzoncina iniziale, da cui il poeta muove per declinare in chiave cortese la sofferenza amorosa femminile. Avendo sottovalutato la potenza del proprio desiderio (l'espressione, oggi in disuso, è «echar en donaire», v. 10),¹⁶³ la fanciulla ne ha alimentato le fiamme con sguardi furtivi all'innamorato attraverso il proprio ventaglio (vv. 13-8); infine, avendo ceduto alla semplice mostra della propria mano (vv. 21-2), si è condannata, con la propria leggerezza (v. 24), a bruciare nelle ardenti fiamme d'amore.

La canzoncina che funge da *cabeza* si ritrova in una commedia di Lope de Vega che da essa prende il nome, centrata sullo scambio di un ventaglio tra due giovani dame e sui conseguenti equivoci.¹⁶⁴ Tuttavia, è verosimile che Lope si sia limitato al recupero – con possibilità di rielaborazione – di un testo preesistente di natura popolareggiante e di discreta diffusione già nel secolo precedente. A tale ipotesi orienta la presenza di una più antica versione della canzoncina, posta a *cabeza* di un componimento *a lo divino* trascritto in un manoscritto del XVI secolo (MN 17964, c. 65r: «En el portalillo/ calor tengo Madre/ ayre dios y ayre/ y podre sufrillo»): tale attestazione risale, infatti, a un periodo in

¹⁶² Sul simbolo dell'*aire* si vedano P. Olinger, *Images of Transformation...*, cit., pp. 1-35, E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente...*, cit., p. 191 e M. Frenk, *Poesía popular hispánica...*, cit., pp. 337-41. Significative le analogie con una canzoncina attestata in un'*ensalada* della *Minerva sacra* (1616) di Miguel Toledano che recita: «¡Ayres, ola!, ¡que me abraso en amores toda!» Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., p. 215, n. 269.

¹⁶³ «Cambiar el giro, tono o significación de lo que se hace o dice haciéndolos parar en otros, como pasando a hablar de asunto diferente, convirtiendo las veras en burlas». R. J. Cuervo *et alii*, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Barcelona, Herder, 1998, 8 voll., III, p. 21, s.v. «echar», accez. 12.

¹⁶⁴ La commedia ci è giunta mediante una sola attestazione manoscritta, rappresentata da un testimone conservato nella biblioteca Palatina di Parma. Viene menzionata da Lope come *La del abanillo* nella seconda edizione del proprio *Peregrino* (1618). Cfr. E. Cotarelo y Mori (ed.), Lope de Vega, *El abanillo*, nelle *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1916-30, 13 voll., III, pp. 1-32 e J. M. Alín-M. B. Barrio, *El cancionero teatral...*, p. 58. La commedia è da collocare cronologicamente tra il 1612 e il 1618, probabilmente nel 1615. Cfr. S. G. Morley-C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. spagnola a cura di M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, p. 273.

cui le *vueltas a lo divino* di testi profani erano di gran lunga più comuni della profanizzazione di testi sacri.¹⁶⁵

Riteniamo che la lezione «hechalo» (v. 10) possa essere un *lapsus calami* per «hechallo», forma derivata dall'assimilazione tra il verbo all'infinito e il pronome enclitico è comune al tempo e ben attestata nel florilegio. La lezione così ripristinata, accolta nel testo editato, risulta dipendente dall'imperfetto «pensaba» del verso precedente (v. 9).

mss.: PPlope_{el abanillo}, c. 33r (vv. 1-4).¹⁶⁶

Varianti:

3 y: si (PPlope_{el abanillo})

XIII. «Haciendo fiestas la corte» (cc. 23v-6v)

Questo lungo *romance* moresco (assonanza a-a) costituisce un *unicum* di Br. Dal punto di vista metrico è necessario ipotizzare la presenza di una lacuna di almeno due versi che, per ragioni sintattico-strutturali, ci è parso di poter individuare in corrispondenza dei versi 75-6. Il verso 73 è ipermetro.

Il componimento, descrizione di un *toreo a caballo*, si struttura in singoli quadri ben definiti: definizione dello scenario (vv. 1-8), presentazione dell'eroe (vv. 9-14) e descrizione del suo cavallo (vv. 15-22), rappresentazione delle «galanas galas» compiute in omaggio al re e all'infanta (vv. 23-38), ingresso del toro nell'arena e sua descrizione (vv. 39-68), scontro (vv. 69-84) e morte dell'animale (vv. 85-96). Non sono pochi i *romances* moreschi centrati su descrizioni di feste, corride e *juegos de cañas* in cui valorosi cavalieri si esibiscono in prodi prestazioni cavalleresche ed esprimono, nello sfoggio di indumenti e armature alla moresca, nobili sentimenti cortesi:¹⁶⁷ si pensi, ad esempio, al *romance* di

¹⁶⁵ Cfr. V. Beltrán, *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Tarraco, 1976, pp. 42-3. Beltrán adduce come esempio la canzoncina «Eres niña y has amor», la cui versione *a lo divino*, ad opera di fray Íñigo de Mendoza precede di circa un secolo la prima testimonianza profana del testo, affermando tuttavia che nel XVI secolo «la profanización de textos religiosos fue un fenómeno ya desaparecido, lo cual nos induce a pensar que el estribillo de Fray Íñigo, arriba citado, a pesar de ser cien años anterior a la versión profana, no es sino una *vuelta a lo divino*». *Ibid.*

¹⁶⁶ Diverse sono le allusioni e gli echi della canzoncina disseminati lungo l'opera. Si prende in esame qui l'unico caso in cui essa viene inserita esplicitamente come componimento cantato da alcuni musicisti spagnoli alla presenza del conte Celio, nella III giornata.

¹⁶⁷ Cfr. J. M. Cossío, *Los toros en la poesía castellana*, Madrid, CIAP, 1931, 2 voll., I, pp. 67-79 e A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit., pp. 80-5.

Liñan de Rianza «De los andamios reales»¹⁶⁸ o al celebre «Estando toda la corte», pubblicato per la prima volta nella *Flor* del 1589 (*fl.*, c. 31v) e da alcuni studiosi attribuito a Lope de Vega.¹⁶⁹ Quest'ultimo *romance*, in effetti, sembra costituire un riferimento privilegiato per l'anonimo autore di «Haciendo fiestas la corte»: oltre ad un non troppo oscuro calco dei primi due versi («Estando toda la corte/ de Almonçor rey de Granada») e alla ripresa dell'assonanza in a-a, è possibile individuare echi formulari e parallelismi strutturali lungo tutto il componimento che ben esemplificano «las leyes lingüísticas que rigen y generan las múltiples variantes del Romancero nuevo».¹⁷⁰ La presenza congiunta di tali tratti induce a inserire tale prodotto poetico all'interno di una modalità intertestuale peculiare del genere *romanceril* sin dai suoi esordi nella letteratura colta, talvolta definita come *contrahechura*.¹⁷¹

Per quanto concerne la lezione del testo si è intervenuti sulla corruzione della forma «les» (v. 61), riferita all'eroe, con un presunto originario «le»; si è, inoltre, regolarizzata la lezione «veia» (v. 73) mediante adozione della forma «vía», che risolve l'ipermetria. Si segnala, inoltre, la presenza di un *hapax* nella lezione «azexada» (v. 48), riferito alla fronte del toro, forse riconducibile al participio «cejado» del verbo *cejar* con cui si indicava al tempo il «retroceder, marchar hacia atrás».¹⁷²

¹⁶⁸ Cfr. J. F. Randolph (ed.), Pedro Liñán de Rianza, *Poesías*, Barcelona, Puvill Libros, 1982, pp. 283-5.

¹⁶⁹ Si veda al proposito M. Goyri de Menéndez Pidal, *Los romances de Gazul*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", VII, 1953, pp. 403-16. La studiosa ritiene di poter riconoscere, *disfrazado* dietro il personaggio di Gazul, «un hijo del Marqués de Algaba que era un conocido rejoneador, según testimonios históricos». Ivi, p. 412.

¹⁷⁰ A. Carreño, *El romancero lírico...*, cit., p. 109.

¹⁷¹ Sulle caratteristiche di tale forma di *imitatio* nei primi esempi *romanceriles* cortesi si vedano gli studi di V. Dumanoir, *De lo épico a lo lírico: los romances "mudados", "contrahechos", "trocados" y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo*, in "Críticón", 74, 1998, pp. 45-64 e *Ead.*, *Le Romancero courtois...*, cit., in particolare le pp. 193-215. Recentemente A. Higashi ha analizzato la *contrahechura* nell'ambito del *romancero* erudito; attraverso i *romances* analizzati, lo studioso da un lato evidenzia la vitalità di questa pratica imitativa ancora nella seconda metà del Cinquecento, dall'altro individua interessanti sviluppi relativi alle modalità di composizione delle riscritture, reinterpretate in funzione della coeva diffusione editoriale del genere. Cfr. A. Higashi, *La amplificación en el romancero erudito y artístico*, in J. Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alacant, Publicacions de la Universitat, 2017, pp. 159-79. Per un esempio di rifacimento relativo al *romancero nuevo* si veda l'analisi condotta da Chevalier su due versioni di un *romance* ariostesco, in cui si interroga, peraltro, sull'ambivalenza della figura dell'autore di tali componimenti. Cfr. M. Chevalier, *El romancero ariostesco revisitado*, in "Bulletin Hispanique", 100, 2, 1998, pp. 401-10.

¹⁷² J. Corominas, J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico...*, cit., II, p. 17.

XIV. «Riñó con Juanilla» (cc. 26v-8v)

Il componimento, ascrivibile al genere delle *ensaladas*, è costituito da un agile *romancillo* dialogato (assonanza e-a) cui segue un *villancico* ottosillabico (XIVa) di due strofe con *mudanza* tetrastica, *enlace*, *vuelta* e *estribillo* (AA/BCCB BCC), introdotto da una celebre canzoncina tradizionale di due versi. Composto probabilmente intorno al 1589, data del testimone manoscritto RaCl 263, fu pubblicato in diverse parti della *Flor* tra il 1593 e il 1597 per poi confluire nella sesta sezione del *Romancero general* del 1600; diversi furono, inoltre, i florilegi manoscritti in cui l'*ensalada* trovò accoglienza, con una discreta diffusione in area italiana. In particolare il *cancionero* RaCl 263 attesta sia l'*ensalada* sia un *villancico* introdotto dalla stessa *letra*. Accanto ai testimoni di seguito individuati si consideri anche il manoscritto vaticano RV 840, la cui *tabla* registra la presenza del componimento in corrispondenza di carte che, purtroppo, sono andate perdute. Uno dei testimoni manoscritti, il MP 973, attribuisce il componimento a Pedro Liñán de Rianza.¹⁷³

Nella struttura di un dialogo tra due sorelle, Miguela e Juanilla, il *romancillo* declina il tema, ben attestato nel *cancionero*, dei pericoli dell'amore per una giovane fanciulla (cfr. X). Dinanzi alle preoccupazioni e alle richieste incalzanti della sorella, Juanilla confessa la propria breve storia d'amore, storia infelice a causa della «ausencia» (v. 46) e della «fee fingida» (v. 47) dell'amato. Temendo un ritorno dell'uomo e, dunque, una ripresa del rapporto, Miguela canta alla sorella un *villancico* che possa istruirla e metterla in guardia dai rischi di un amore prematuro (vv. 65-80).

La *letra* [NC 117] che introduce il *villancico*, probabilmente di origine folklorica, risale almeno alla metà del Quattrocento, ed ebbe una diffusione eccezionale nella produzione tanto lirica quanto drammatica del *Siglo de oro*. La prima attestazione a noi nota, infatti – probabile rielaborazione di una canzoncina profana –, è data da una versione *a lo divino* inclusa nella *Vita Christi* di fray Íñigo de Mendoza («Heres niño y as amor/ que faras quando mayor», *men*, c. biiij).¹⁷⁴ Accanto al *villancico* introdotto da tale *letra* in RaCl 263 («Si en tu tierna y dulce hedad»), cui si è già accennato, molteplici sono gli echi, le citazioni e le *contrahechuras a lo divino* nel *Siglo de oro*; tra queste ultime ricordiamo, in particolare, la versione dedicata alla Vergine che funge da *cabeza* al

¹⁷³ Il componimento è, tuttavia, assente nell'edizione moderna delle poesie di Liñán; il codice della Real Biblioteca non compare, infatti, nella nota bibliografica dell'editore. Cfr. J. F. Randolph (ed.), Pedro Liñán de Rianza, *Poesías*, cit., pp. 35-7.

¹⁷⁴ Si veda al proposito quanto detto *supra*, nota 165.

componimento «Si antes de salir a luz» nella salmantina *Relación de las fiestas* (1618): «Si quando niña has amor,/ que haras quando mayor?» (*rel*, p. 88); né manca il recupero da parte di Lope, che ne inserì i versi ne *La limpieza no manchada* (*lope*_{la limpieza}, c. 205v).¹⁷⁵

Il confronto tra i testimoni dell'*ensalada* lascia emergere interessanti rapporti tra il testo di Br e quello del manoscritto MP 1581: diverse risultano, infatti, le lezioni condivise con quest'unico testimone (cfr. vv. 11, 13, 33, 45, 55, 62, 68, 75); tra di esse ci è sembrata degna di attenzione almeno la lezione «bufando» (v. 55), che riteniamo possa considerarsi più consona all'atteggiamento di preoccupazione dell'apprensiva sorella, rispetto alle variante trädite dagli altri testimoni («burlando»; «riendo»). Tuttavia, alcune varianti strutturali (per cui si veda *infra* l'apparato) dissuadono dall'ipotizzare una prossimità eccessiva tra i due testimoni.

Testimoni tardi del componimento: MN 3725, cc. 89-90v; NYHS B2377, c. 17rv.

stampe: *rf*4, cc. 59r-61r; *f*6, cc. 27v-9r; *f*9, cc. 116v-8r; *rg*, cc. 158v-9r.

mss.: MN 17556, cc. 15v-6v; MP 973, c. 406rv; MP 996, cc. 122v-3r; MP 1581, cc. 85v-6r; RV 2882, cc. 17v-20r; RaCl 263, cc. 181v-3r (RaCl 263_a); ivi, c. 150r (RaCl 263_b) (vv. 65-6)

Varianti (per *rf*4, *f*6 e *f*9 si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, V, VIII e XI):

4 pesan: duelan (*rf*4; *f*6; *f*9; *rg*; MP 973) duela (MN 17556; MP 996; MP 1581; RaCl 263_a)

6 pequeña: enbuelta (RV 2882)

10 en: *om.* (*f*9; MP 973; RV 2882)

11 que: *om.* (*rf*4; *f*6; *rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; RV 2882; RaCl 263_a) ni (*f*9)

13 Dicho me han: Dizenme (*rf*4; *f*6; *f*9; *rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; RV 2882; RaCl 263_a)

18 las puertas: la puerta (*f*9; MP 973)

20 no: nos (MP 996); dará: daua (*f*6)

23 y que: Porque (*rf*4; *f*6; *rg*)

25 salga: baya (RV 2882)

¹⁷⁵ Per un esaustivo e dettagliato elenco di tali recuperi si rinvia a M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, pp. 117-8.

- 26 le dirá: dirale (*rf4; f6; f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; MP 1581; RV 2882; RaCl 263_a); vieja: dueña (*rf4; f6; rg*)
- 30 miró: mira (*f9*; MN 17556; MP 973; MP 996; RV 2882; RaCl 263_a); la reja: las rejas (*f9*) la rejas (RaCl 263_a)
- 31 y: y a (RV 2882); nosotras: uosotras (*f9*)
- 32 volvió: buelue (*f9*)
- 33 liviandades: libertades (*rf4; f6; f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; RV 2882; RaCl 263_a)
- 38 qué mal que sospechas: oye aora mis queexas (MP 996 – *ndr* verso inserito in posizione infralineare –)
- 39 mil: mis (*f6; f9; rg*; MN 17556; MP 996; MP 1581)
- 40 mas: y (*rf4; f6; rg*; RV 2882)
- 41 A: al (RV 2882)
- 42 guerra: sierra (*rf4; rg*)
- 44 escuché sus: escucho mis (*f9*)
- 45 viendo: visto (*rf4; f6; f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; RaCl 263_a)
- 46 su: el (*rf4; f6*) la (*f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; MP 1581; RaCl 263_a)
- 49 la: le (*rf4*)
- 50 porque: por (RaCl 263_a)
- 52 que: quien (MN 17556); tenga: quiera (*rf4; f6*; MN 17556; MP 996; RV 2882) quieran (*f9; rg*; MP 973; MP 1581; RaCl 263_a)
- 55 bufando: burlando (*rf4; f6; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; RV 2882; RaCl 263_a) riendo (*f9*)
- 61 Crecerán: Creciendo (*rf4; f6; f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; RaCl 263_a)
- 62 quejas: penas (*rf4; f6; f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; RV 2882; RaCl 263_a)
- 65 Eres: Si eres (*rf4; f6; f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; MP 1581; RV 2882; RaCl 263_a)
- 66 quando: siendo (MP 973); mayor] amayor: mayor (*rf4; f6; f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; MP 1581; RV 2882; RaCl 263_a; RaCl 263_b)
- 67 ciego: niño (*rf4; f6; rg*; MN 17556; MP 996)
- 68 siendo: desde (*rf4; f6; f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; RaCl 263_a) de (RV 2882); niña: pequeña (RV 2882); la: tu (RV 2882)
- 69 le darás: darasle (*f9*); voluntad: libertad (RV 2882)
- 70 que lo: de la (*rf4; f6; f9; rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; MP 1581; RV 2882; RaCl 263_a)
- 71 pequeña: porque no (*rf4; rg*) pequeña no (*f6*)

72 a: en (*rf4*; *f6*; *rg*); tenelle por señor: passar por su rigor (*f9*; MP 973; MP 1581; RV 2882; RaCl 263_a)

73 mayor] amayor: mayor (*rf4*; *f6*; *f9*; *rg*; MN 17556; MP 996; MP 1581; RV 2882; RaCl 263_a) *om.* (MP 973)

75 supiste: sabes (*rf4*; *f6*; *f9*; *rg*; MN 17556; MP 973; MP 996; RV 2882; RaCl 263_a)

76 faltando: no hallando (RV 2882)

77 vendras: vernas (*rf4*; *f6*; *rg*)

79 has: con (*rf4*; *f6*; *rg*)

La versione di *rf4*, *f6* e *rg* trasmette una quartina in più (A); tale l'ordine dei versi dei tre testimoni: vv. 1-8, A, 9-80. MP 973 omette i vv. 27-8. MP 1581 presenta alcune varianti nella seconda parte del componimento, con alcuni versi unitestimoniati, e attesta una versione più breve del *villancico*; tale il testo: vv. 1-52, B, 55-73. In RV 2882 diversa è la conclusione del *villancico* (C); tale il testo: vv. 1-77, C, 80.

A

Tu gozo es suspiros
tu cantar endechas,
Al alua madrugas,
muy tarde te acuestas

Testo di *rf4*.

B

Mas si Pedro buelbe
de las lezas tierras
presto acabaran
tu gloria y mis quejas
Y quedaras triste
en ber su presençia

5

Testo di MP 1581.

C

si temprano a su poder
te entregas con tal dulcor

Testo di RV 2882.

XV. «Aquel rayo de la guerra» (cc. 29r-32r)

Un nuovo cavaliere moro, il «gallardo Abenzulema», fa la sua apparizione nel *cancionero* con questo lungo *romance* amoroso (assonanza e-o) che Chacón raccolse tra i *romances* amorosi di Luis de Góngora nel suo manoscritto per il duca di Olivares. Datato in tale manoscritto al 1584, il componimento fu pubblicato per la prima volta nella *Flor* di Moncayo del 1589; tra fine Cinquecento e prima metà del Seicento, trovò ampia accoglienza in *cancioneros* e *romances* tanto a stampa quanto manoscritti. In uno di essi, il NYHS B2334, si incontra, peraltro, notazione musicale in corrispondenza dei primi quattro versi.

Ben cinque quartine sono dedicate alla presentazione del cavaliere, i cui epiteti e gesta risuonano prima ancora del suo nome e ne delineano i tratti cortesi e cavallereschi (vv. 1-20). L'esile trama del *romance* sviluppa il tema, frequente nel *romancero* moresco, dell'esilio ingiusto dell'eroe da parte di un re geloso del suo amore per una bella mora (vv. 21-36). La densità di quelli che diverranno poi *topoi* del *romancero* moresco in un componimento che risale al 1584, ovvero agli albori di tale moda poetica, costituisce una spia significativa del ruolo decisivo rivestito da Góngora – che, tuttavia, non sarà tra i suoi più attivi frequentatori – nella definizione del genere e dei suoi tratti:¹⁷⁶ la presentazione del cavaliere si arricchisce con la descrizione del suo cavallo, di cui si esalta la nobiltà ed eleganza tanto nel portamento quanto nei finimenti (vv. 37-48); segue, quindi, una dettagliata analisi del vestiario e delle armi dell'eroe (vv. 49-68), in cui il pericolo di una monotonia dell'elenco dei capi è sapientemente eluso grazie ai riferimenti al simbolismo dei colori scelti dal moro (vv. 51-2), alla *letra* concettosa cucita sul mantello (vv. 55-6) e all'inserzione di versi di estremo lirismo (vv. 61-4). Un verso formulare («D'esta suerte sale el moro», v. 69) introduce la scena finale: incamminatosi verso le mura della città tra stuoli di cavalieri e nobili dame, il giovane Abenzulema scorge l'amata Balaja affacciata ad un balcone; in uno straziante commiato silenzioso gli occhi dei due amanti si scambiano mutue promesse di amore e fedeltà (vv. 69-96).

La lunga serie di epiteti con cui Góngora presenta il proprio eroe indusse Ximénez Patón a citare il *romance* (vv. 1-2 e 21-2) come esempio di tale artificio retorico nell'*Eloquencia española en arte* (*patel*, c. 57v). Né mancarono continuazioni, imitazioni e versioni *a lo divino* del *romance*. Si veda, ad esempio, il *romance a lo divino* attestato nel manoscritto MN 4095, il cui *incipit*

¹⁷⁶ Cfr. R. Jammes, *La obra poética...*, cit., pp. 323-4. Sul carattere topico di temi, motivi e caratterizzazione dei personaggi nel *romancero* moresco si veda A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit., pp. 57-140.

coincide con quello gongorino («Aquel rayo de la guerra/ hijo valiente del trueno» cc. 75v-65).¹⁷⁷

La versione di Br si presenta molto più prossima a quella copiata nel manoscritto Chacón e a molti testimoni del XVII secolo rispetto ai testi pubblicati nella *Flor* e nel *Romancero general*. Al pari di MN 2892 e MN 3915 omette una quartina; diverse sono, tuttavia, le varianti con questi ultimi due testimoni. Nell'editare il testo si è intervenuto a correggere alcuni *lapsus calami* del copista (vv. 46, 62, 81) in corrispondenza dei quali si è accolta la lezione di MN ch ; in particolare si è espunta la congiunzione «y» (v. 81) la cui presenza risulta incongrua nella costruzione sintattica del periodo. Inoltre, si è intervenuto a correggere l'uso improprio di «lo» (v. 80) con la lezione «las», attestata in MN 17556. Per quanto condivise con buona parte della tradizione e, talvolta, anche con MN ch , riteniamo che le lezioni dei versi 75 e 81-2 possano considerarsi deteriori rispetto alle varianti attestate.

Testimoni tardi del componimento: *ram*; BU 147; MN 3723, cc. 99r-101r; MN 4269.¹⁷⁸

stampe: *fl*, cc. 44r-5r; *fl*-2, cc. 63v-5r; *fl*-2^{III}; *fl*-2^{IV}; *rg*, c. 22; *jar*; *vic*, c. 83rv; *hoz*; *dp*; *ram*.

mss.: BU 147; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MMP E 16 TB; MN 2892, cc. 137v-8v; MN 3915, c. 122rv; MN 4075, cc. 133v-5v; MN 4118, cc. 125v-7; MN 4130, cc. 238v-40v; MN 4269, cc. 246r-8r; MN 8645, cc. 176r-8v; MN 17556, cc. 60r-1v; MN 19003; MN 22585; MN 22845; MN ch , II, pp. 106-9; MP 973, cc. 394v-5v; MP 996, cc. 28v-31r; MP 1581, c. 86rv; MP 2801, cc. 141r-3r; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; MaM 404; MaM 606; NYHS B2334, cc. 98r-9r; NYHS B2360, cc. 224r-6r; NYHS B2362, cc. 240r-2r; NYHS B2465, c. 322r-4r; PaC; PeBMC; PeU 187; SSC B 3 9; V.

Varianti (rispetto al testo di MN ch , edito da Carreira):¹⁷⁹

6 alabado: admirado (Carreira)

12 el: del (Carreira)

15 y: *om.* (Carreira)

22 parte: sale (Carreira); su: el (Carreira)

¹⁷⁷ Per altri esempi di testimonianze indirette si rinvia al commento al testo in A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 305-13.

¹⁷⁸ I testimoni *ram*, BU 147 e MN 4269 rientrano nell'apparato realizzato da Carreira; per questa ragione si incontrano eccezionalmente inseriti nella fascia sintetica dei testimoni collazionati.

¹⁷⁹ A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 305-13.

23 en: a (Carreira); le: lo (Carreira)
 24 y: o (Carreira)
 25 una: a una (Carreira)
 26 de: por (Carreira)
 34 le: lo (Carreira)
 40 paci6: le paci6 (Carreira)
 41 sobre: con (Carreira)
 42 bella: rica (Carreira)
 46 airoso] airioso: airoso (Carreira)
 52 ignorancia: inocencia (Carreira)
 53 Bord6n y: Bord6 mil (Carreira)
 55 y: *om.* (Carreira)
 62 vuelen] buelan: vuelen (Carreira)
 63 les: le (Carreira)
 64 les: le (Carreira)
 68 le basta el brazo: 6l le basta, y su (Carreira)
 71 los: de (Carreira)
 72 y de: y del (Carreira)
 73 le: lo (Carreira)
 74 le: lo (Carreira)
 80 las] lo: le (Carreira)
 81 como] y como: como (Carreira); el ruido: tanto estruendo (Carreira)
 82 al balcon: a un balc6n (Carreira); al estruendo: corriendo (Carreira)
 86 mi: tu (Carreira)
 89 la vista: el mirar (Carreira)
 95 muchas: cien mil (Carreira)
 Ordine di Carreira 1998: vv. 1- 76; A; 77-96.

A

l6grimas vierten ahora
 de sus tristes ojos bellos
 las que desde sus balcones
 aguas de olor le vertieron.

Testo di Carreira 1998.

XVI. «Si de amor te dicen» (cc. 32v-3v)

Rubricato come «letra», questo *villancico* amoroso prende avvio da una canzoncina popolareggiante costituita da una *cuarteta* esassillabica con quarto verso ipermetro e rima consonante nei versi pari; le tre strofe rispecchiano l'evoluzione cinquecentesca della struttura del genere e si articolano in *mudanza* tetrastica, *enlace*, distico con rima baciata, *vuelta* e due versi di *estribillo* (ABCB/ DEED DFFBCB). I tre testimoni del componimento a noi giunti sembrano riflettere una circolazione limitata al circuito manoscritto.

Il monito alla «niña» a fuggire l'amore, espresso nella *letra* mediante l'immagine del veleno ingannevole, riecheggia nelle reiterazioni dell'*estribillo* e attinge, nelle strofe, ad immagini topiche della lirica cortese quali la giovinezza come fase della vita propizia all'amore, metaforicamente simboleggiata dal fiore della vita, e l'amore come fuoco. Nell'ultima strofa la consapevolezza dell'ineluttabilità dell'amore, espressa dalla metafora sensitiva dell'«hambre natural» (v. 29), porta a rielaborare il consiglio fin lì proposto («come poco y bueno», v. 31) e, al contempo, a renderlo ultimamente persuasivo («que suele matar», v. 32).

Un'eco della canzoncina [NC 748], limitato ai versi 3-4, si incontra in uno dei *Doce actos sacramentales* di Valdivielso («Las ferias del alma» c. 87v).¹⁸⁰

Il confronto tra i testimoni rivela un testo omogeneo nelle strofe condivise ma attesta, al contempo, la diffusione di un numero maggiore di strofe rispetto a quelle copiate in Br.

mss.: MN 3168, c. 144rv; MP 1581, c. 79v.

Varianti:

11 y: *om.* (MN 3168; MP 1581)

12 quieren: *queran* (MN 3168)

La versione di MN 3168, costituita da tre strofe, coincide solo nella prima con Br e prosegue con altre due strofe: vv. 1-14, A, B. La versione di MP 1581 coincide nelle prime tre strofe con Br e prosegue con altre due, secondo il seguente ordine: vv. 1-35, C, A.

A

Es bien que maltrata
que presta y secuta

¹⁸⁰ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, p. 506.

antojo de fruta	
que con agua mata	
la seña que ata	5
el libre sentido	
un gusto partido	
antes de llegar	
<i>[¡No le comas, niña,</i>	
<i>que es como rejalgar!]</i>	10

Testo di MN 3168. Varianti: 5 la seña: cadena (MP 1581) 6 el: un (MP 1581) 7 partido: perdido (MP 1581)

B

es un sueño bano	
que presto se pierde	
es como nuez uerde	
su fruto temprano	
que es dulce en la mano	5
y la deja negra	
contiento que alegra	
sin jamas durar	
<i>[¡No le comas, niña,</i>	
<i>que es como rejalgar!]</i>	10

Testo di MN 3168.

C

Es brebe y ynçierta	
su gloria mas larga	
es almendra amarga	
de açricar cubierta	
la muerte despierta	5
la hermosura apoca	
la Planta que toca	
no deja medrar	
<i>no le comas niña</i>	
<i>que es como rrejalgar</i>	10

Testo di MP 1581.

XVII. «Doña Blanca está en Sidonia» (cc. 33v-4r)

Br fornisce una versione mutila di questo *romance* storico (assonanza a-a) che rielabora vicende risalenti al XIV secolo. Pubblicato per la prima volta nella *Primera y Segunda parte* della *Flor* di Moncayo (1591), confluisce nella seconda sezione del *Romancero general* del 1600; quattro le testimonianze manoscritte auree, che rivelano una buona circolazione del componimento. Ai testimoni individuati va, inoltre, aggiunto il riferimento al componimento in *rf6*, dove si trascrive il solo *incipit* (c. 382r).

«Llora doña Blanca el rigor con que la trata su esposo el rey don Pedro atribuyéndolo á hechizos que le dió la Padilla»: con questa rubrica Agustín Durán presenta nel proprio *Romancero* il lamento della regina Bianca di Borbone.¹⁸¹ Imprigionata dal marito, il re di Castiglia Pietro I il Crudele, nel castello di Medina, la sposa abbandonata rievoca il proprio infelice destino e denuncia la relazione extraconiugale dello sposo con l'amante Maria di Padilla.¹⁸² I lamenti della misera sovrana trovano espressione, negli stessi anni, in almeno altri due *romances*, «En un oscuro retrete» (*rg*^{III}, c. 457r) e «En un retrete, que apenas» (*rg*2, c. 52r) in cui il tono narrativo dominante in «Doña Blanca está en Sidonia» lascia il posto ad un maggior patetismo lirico e implorante, arricchito di giochi concettosi. Da notare che, nonostante il testo di Br si presenti mutilo, l'interruzione *ex abrupto* non doveva generare particolari problemi nella ricezione del *romance*, sia per la presenza, nella prima parte, di tutti gli elementi fondamentali della storia della donna, ad eccezione del riferimento alla rivale, sia per la prossimità all'espedito retorico del "finale tronco", che il *romance-ro nuevo* eredita dal *viejo*.¹⁸³

Citazioni del nostro *romance* si incontrano, inoltre, nell'*Eloquencia* di Ximénez Patón (*pat_{el}*, c. 27r), che riporta i versi 11-2 come esempio di metonimia,

¹⁸¹ A. Durán, *Romancero general, ó Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1849-51, 2 voll., II, p. 37.

¹⁸² Sulla lunga relazione del re con Maria di Padilla e i suoi risvolti si veda C. Fernández-Ruiz, *Ensayo histórico-biográfico sobre D. Pedro I de Castilla y D^a María de Padilla. El Real Monasterio y el Palacio de Astudillo: recuerdo de un gran amor*, Palencia, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1965, pp. 17-62, in particolare pp. 33-40.

¹⁸³ Cfr. G. Di Stefano, *Finales de romances*, in "Archivo de filología aragonesa", 59-60, 2, 2002-4, pp. 1959-72, in cui lo studioso contesta, invero, l'espressione "finale tronco" cui contrappone quella di «finales virtuales» (ivi, p. 1972).

e nel componimento satirico «Qual sera aquel cauallero», copiato nel manoscritto MN 22852, che ne cita il primo verso (c. 45v, v. 23).¹⁸⁴

La tradizione del componimento offre un testo più completo, con diverse varianti tra i testimoni, come risulta dal relativo apparato. Nell'editare il testo si è intervenuto a correggere alcune corrottele generatesi nel corso della trasmissione (vv. 3, 5, 21); in particolar modo si è corretta *ope ingenii* la lezione del verso 21 la cui introduzione della congiunzione «y» – rispetto alla costruzione asindetica trādita dagli altri testimoni – si giustifica sulla base dell'ipotesi di una probabile lezione originaria corrottasi in «g» (di «signo»), con successivo adeguamento al contesto di un originario «el» in «al».

Testimoni tardi del componimento: MN 3879, cc. 237v-8v.

stampe: *fl*-2, cc. 101r-2r; *rg*, c. 34rv.

mss.: MN 3915, cc. 202v-3; MN 17556, cc. 14v-5r; MP 1581, c. 131rv.

Varianti (per *fl*-2 si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, II):

3 la] lo: la (*fl*-2; *rg*; MN 3915; MP 1581) lo (MN 17556)

4 su: la (*fl*-2; *rg*; MN 3915; MN 17556; MP 1581); la: le (*fl*-2; *f3_{mey}*)

5 dice] dizen: dize (*fl*-2; *rg*; MN 3915; MN 17556; MP 1581)

6 al fin: Delfin (*fl*-2; *rg*; MN 17556)

7 y: *om.* (MN 3915)

8 traē: pone (*fl*-2; *rg*)

10 heredadas: herederas (*fl*-2)

15 al: y al (*fl*-2; *rg*; MN 3915; MN 17556); punto: tiempo (*fl*-2; *rg*; MN 3915; MN 17556)

16 el alma al cuerpo: el cuerpo del alma (MN 3915)

20 tigre: trige (*rg*)

21 sí y no el] signo al: si, no el (*fl*-2; *rg*; MN 3915; MN 17556; MP 1581)

22 alevoso en: alevosa es (*fl*-2; *rg*; MN 3915; MP 1581)

23 en: *om.* (*fl*-2; *rg*; MN 3915; MP 1581); miente: quiebra (MN 3915)

24 mal: maldad (MN 3915; MP 1581)

Il testo di *fl*-2 e *rg* presenta un differente ordine dei versi e una versione più lunga; tale il testo: vv. 1-8, 13-16, 9-12, 17-24, A. È, tuttavia, la tradizione manoscritta a trasmettere le versioni più complete del componimento, soprattutto mediante i testimoni MN 17556 e MP 1581. Testo di MN 3915: vv. 1-20, A (1-

¹⁸⁴ Attestazione ricavata grazie alla consultazione del BIPA, gentilmente offerta dai suoi autori.

4), 21-3, B, 24, A (7-8, 5-6, 13-6, 9-12, 17-26), C; testo di MN 17556 e MP 1581: vv. 1-20, A (1-4), 21-4, A (13-6, 7-8, 5-6, 9-12, 17-26) C, D.

A

possession tome en la mano
mas no la tome en el alma:
porque se la dio primero
a otra mas dichosa dama
a vna doña Maria 5
que de Padilla se llama
dexando su misma esposa
por vna manceba falsa:
por consejo de los grandes
le vi vna vez en mi casa 10
ocho dias estuuu en ella
cien mil ha que della falta,
caseme en aziago dia
martes fue por la mañana
y el miercoles enuiudaron 15
el thalamo y la esperança,
dile vna cinta a don Pedro
de mil diamantes sembrada
pensando enlazar con ella
lo que amor bastardo enlaza, 20
huuola doña Maria
que quanto pretende alcança,
entregola a vn hechizero
de la Hebreia sangre ingrata
hizo parecer culebras 25
las que eran prendas del alma,
y en este tiempo acabaron
la fortuna y la esperança.

Testo di *fl*-2. Varianti: 3 porque: se (MN 3915) que (MN 17556; MP 1581); dio: tomo (MN 3915) rrobo (MN 17556; MP 1581) 4 a: *om.* (MN 3915; MN 17556; MP 1581); dichosa: hermosa (MN 3915) 5 a: por (MN 3915; MN 17556; MP 1581); vna: nombre (MP 1581) 7 dexando: dexo (MN 3915; MN 17556; MP 1581); misma: *propia* (MN 3915; MN 17556) amada (MP 1581); esposa: muger (MP 1581) 8 manceba: moçuela (MP 1581) 9 los grandes: mi reino (MN 3915) su rreyno (MN 17556; MP 1581) 10 le vi vna vez: otra bez le vi (MP 1581); vna: otra (MN 3915; MN 17556) 11 ocho: dos (MN 3915); ocho dias estuuu en ella: estubo en ella dos dias (MN 17556; MP 1581) 13 en: *om.* (MN 17556); aziago dia: dia aziago (*rg*) santiago (MN 3915) 14 martes fue: un

B
y que a la fe y palabra miente

C
mal le parecen mis bienes
querra el mal si el bien me dana
quando se la puso el rey
preguntando la mudanca
resPondieron invidiosos 5
quera Dadiua De francia
qual araña venenosa
que de flor ponzoña saca
veneno fue en mi presencia
de dom pedro en las entrañas 10

D
no allo en que dañarme
sino en la çinta encarnada
allo despues el olvido
si olvida aquel que no ama

219

XVIII. «Carillo, a risa provoca» (cc. 34v-5r)

Br costituisce l'unico testimone a noi noto di questa divertente canzone burlesca di carattere popolareggiante. Dal punto di vista metrico essa presenta una struttura in *redondillas* in rima incrociata, di cui la prima funge da *cabeza* e le successive sei danno forma alle tre strofe (ABBA/ CDDC ABBA); le *vueltas* recuperano alcune parole-rima della *cabeza* mentre nella prima e terza strofa l'*estribillo* presenta alcune varianti nella ripresa dell'ultimo verso della *cabeza*.

La figura del *gentilhombre de boca*, ossia del maggiordomo reale adibito al servizio dei pasti, viene rievocata in un contesto villanesco per alludere ai primi favori concessi da una fanciulla «briosa y loca» (v. 9) ad uno scaltro spasimante, il quale si prefigura ora più ricche ricompense per il servizio offerto. L'abbassamento parodico investe i principi fondamentali dell'amore cortese quali la discrezione dell'amante e la visione idealizzata dell'amore: da un lato il giovane racconta senza riserve del proprio corteggiamento in atto, senza neppure tacere il nome della donna – ripetuto, al contrario, per ben tre volte (vv. 3, 11, 19) –, e dall'altro sottolinea continuamente, in particolare nella seconda e terza strofa, la propria aspirazione ultima al soddisfacimento carnale. Sia «Carillo» che «Minguilla» rinviano alla tradizione del *sayagués*; il primo, in particolare, indicava nel linguaggio rustico letterario del *Siglo de oro* un epiteto usato per riferirsi agli amici o compagni.¹⁸⁵

Nell'editare il testo si è ritenuto di poter leggere nella lezione «dime» (v. 13) una possibile corruzione di una originaria «de mi», ripristinata sulla base del contesto.

XIX. «Tiniendo de vos tal prenda» (cc. 35v-6r)

Anche questo originale componimento rappresenta, al pari del precedente, un *unicum* di Br. Si tratta, come indica la rubrica, di una «zarabanda», ovvero una canzone da ballo assai popolare al tempo, caratterizzata da movimenti particolarmente sensuali.¹⁸⁶ La forma metrica in cui si strutturano i versi ottosillabici è quella dell'*estribote*: a una *cabeza* distica seguono sei strofe, strutturate ciascuna in *mudanza* tristica monorimica, *vuelta* e *estribillo* distico in cui si re-

¹⁸⁵ Cfr. J. Lihani, *The meaning of Spanish carillo*, in "Modern Philology", 54, 1956, pp. 73-9.

¹⁸⁶ Così la descrive Covarrubias nel *Tesoro* (1611): «bayle bien conocido en estos tiempos, sino le huuiera despriuado su prima la chacona: es alegre y lasciuo, porque se haze con meneos del cuerpo descompuestos [...]» (*cov_{tes}*, c. 264v).

cupera integralmente la *cabeza* (AA/ BBB AAA); in diversi casi la *vuelta* presenta consonanza imperfetta.

La *letra* introduttiva, retoricamente molto elaborata, si basa su una triplice *annominatio* del termine «prenda»: dapprima, esso viene usato come sostantivo e inteso metaforicamente come pegno d'amore; viene, quindi, ripreso, ancora come sostantivo, nel significato letterale di «alhaja que se da o entrega para la seguridad de alguna deuda o contrato»;¹⁸⁷ infine, costituisce voce verbale del verbo «prender».

La canzone è nettamente bipartita in due parti simmetriche, costituite da tre strofe ciascuna. Le prime tre strofe, molto compatte tra loro, recuperano tutte il termine-chiave della *cabeza* nel primo verso e, declinandolo nel senso metaforico di pegno d'amore, abbracciano i tre momenti canonici del passato dell'innamoramento (vv. 3-8), del futuro del godimento amoroso (vv. 9-14) e del presente stato di turbamento dovuto alla «afición» amorosa (vv. 15-20). Con la quarta strofa si verifica un inatteso squarcio nel tradizionale sistema poetico dell'amore cortese, che procrastina ad un tempo indefinito – e mai legato al presente del canto – il momento del soddisfacimento erotico. Introducendo, per contrasto, la topica figura dell'invidioso maldicente, il poeta sembra rivendicare il diritto al congiungimento – cui allude, probabilmente, il «reposo» (v. 22) *post coitum* – e, pertanto, al soddisfacimento pieno dell'amore (vv. 21-6). Così, mentre l'invidioso, solo nel proprio letto, lotta per sopprimere il desiderio del «provecho» (v. 29) in nome della «honra» (*ibid.*), il poeta opta per un godimento libero e ripetuto del piacere erotico con una donna bendisposta (v. 36). Da segnalare, ai versi 33-4, il riferimento indiretto al proverbio «Es conde porque esconde», a proposito del quale si legge, nel *Vocabulario* di Gonzalo Correas che si tratta di un «xuego de la palabra. Esconde xunta dize eskonde i apartada ke es konde, komo si dixera es poderoso y konde porke guarda» (MN*corr*_{voc}, p. 169). Anche l'espressione «abrir tienda» (v. 36) rinvia ad un modo di dire, usato al femminile, relativo all'atto di prostituirsi.¹⁸⁸

XX. «Alegre porque moría» (cc. 36v-7v)

Una generica rubrica («otra») introduce questo malinconico *romance* a sfondo bucolico, con rima consonante (-ento, con alcune consonanze imperfette in -iento). Ciascuna quartina termina con l'inserzione di un quinto verso di *es-tribillo* in *pie quebrado*, in rima consonante col *romance* e, ad eccezione del-

¹⁸⁷ *Diccionario de Autoridades*, tomo V (1737), s.v. «prenda», accez. 1.

¹⁸⁸ *Ivi*, tomo I (1726), s.v. «abrir», accez. 22.

l'ultima strofa, sintatticamente integrato alla quartina corrispondente. L'attribuzione a Pedro Liñán de Rianza si ricava dal *Mercurius Trimegistus* (1621) di Bartolomé Jiménez Patón, in cui il grammatico cita il *romance* del poeta toledano come raro esempio di consonanza nel *romancero*.¹⁸⁹ Fu pubblicato per la prima volta nel 1592 nella *Quarta y quinta parte* della *Flor* di Guevara e, l'anno seguente, nel *Ramillete* di Flores, per poi confluire nella quarta sezione del *Romancero general*. Quattro sono i testimoni manoscritti a noi giunti, di cui due conservati in Italia; uno di essi (RaCl 263) ci fornisce il termine *ante quem* di composizione del testo del 1589.

Secondo una prassi assai diffusa nel genere, anche Liñán de Rianza aveva legato il proprio nome a quello di un pastore, Riselo, che rese protagonista di molti *romances* pastorali.¹⁹⁰ In «Alegre porque moría» il misero Riselo, abbandonato dalla pastora amata, rivolge ad una natura compassionevole il proprio lamento. La condizione paradossale dell'amante cortese, contento del proprio mal d'amore, vi è perfettamente espressa tanto nell'antitesi tra l'«alegre» dell'*incipit* e il «malo me siento» dell'*estribillo*, quanto nella duplice coppia di ossimori del verso 19 («bien quejoso y mal contento»). Topica la contrapposizione tra l'incostanza della donna (vv. 21-3) e la ferma «fee» dell'amante (v. 2), metaforicamente resa dall'immagine del «nuevo firmamento» (vv. 11-2)¹⁹¹ che il riprovevole comportamento dell'amata ha spogliato delle speranze del poeta (vv. 13-5). I molteplici tradimenti della donna (vv. 26-30), contro la quale il poeta lancia disperate interrogative (vv. 21-5), spianano la strada al conclusivo annuncio della morte di Riselo per amore (vv. 31-5).

Costituisce esempio di tradizione indiretta del *romance* la citazione del *Mercurius Trimegistus*, cui si è già fatto riferimento, in cui si trascrive la prima quartina del *romance*, seguita dal verso di *estribillo* (*pat_{mer}*, c. 92r [=93r]).

Nell'editare il testo si è ritenuto opportuno intervenire in due casi, in corrispondenza dei versi 9 e 18, con correzioni *ope codicum*.

Testimoni tardi del componimento: MN 3724, c. 67rv.

¹⁸⁹ Cfr. J. F. Randolph (ed.), Liñán de Rianza, *Poesías*, cit., p. 361. Sull'uso assai ridotto della consonanza nel *romancero nuevo* – così come in quello *viejo* – rispetto alla sua frequenza nel *romancero* erudito si veda A. Carreño, *El romancero lírico...*, cit., pp. 49-52.

¹⁹⁰ Si veda la corposa sezione dei «Romances de Riselo» in J. F. Randolph (ed.), Liñán de Rianza, *Poesías*, cit., pp. 181-255.

¹⁹¹ Si veda la duplice definizione che del termine offre il *Diccionario de autoridades*, tomo III (1732), s.v. «firmamento»: «El Cielo que está firme y estable. Algunos le toman por el Cielo estrellado»; «Se toma tambien por Firmeza, seguridad, con que se apoya y hace estable alguna cosa».

stampe: *f4-5*, cc. 88r-9r; *rf5*, cc. 222r-3r; *rg*, cc. 115v-6r.
mss.: MN 17556, c. 40rv; MP 1581, c. 81rv; RaCl 263, c. 170r.

Varianti (per *f4-5* e *rf5* si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, IV e VI):

- 8 agraviada: agrauiara (*rf5*)
9 burlado] mudado: burlado (*f4-5*; *rf5*; *rg*; MN 17556; MP 1581)
11 cielo: lugar (*rf5*); ventura: fortuna (MN 17556)
12 que era: queria (RaCl 263)
14 y: *om.* (MN 17556; RaCl 263); lleva: lebo (MN 17556)
17 es: a (*f4-5*; *rf5*; *rg*; MP 1581) en (MN 17556; RaCl 263)
18 dejan] diran: dexan (*f4-5*; *rf5*; *rg*; MN 17556; MP 1581; RaCl 263)
23 te: que (MN 17556); con que: quando (*f4-5*; *rf5*; *rg*; MN 17556; MP 1581);
abrasas: hablas (*f4-5*; *rf5*; *rg*; MP 1581) abrasa (MN 17556)
26 cruel: mudable (*f4-5*; *rf5*; *rg*; MN 17556; MP 1581; RaCl 263); amiga: ami-
go (MN 17556)
27 me hiciste un: no cumples el (*f4-5*; *rf5*; *rg*; MP 1581) me hiçiese (MN
17556)
29 uno dije y fueron: dire vna vez, dire (*f4-5*; *rf5*; *rg*; MP 1581); dije: digo
(RaCl 263)
33 desvíos: desbio (MN 17556)
La versione di *f4-5*, *rf5*, *rg*, MN 17556 e MP 1581 risulta più completa, con due
quartine aggiuntive (A, B) rispetto a Br; tale il testo: vv. 1-30, A, 31-5, B. RaCl
263, invece, omette alcune strofe e segue una disposizione dei versi differente:
vv. 1-5, 11-20, 26-30, A.

A

Apressura tu mudança
corre tras tu mouimiento,
que yo morire de espacio
aunque de mi suffrimiento,
Malo me siento

5

Testo di *f4-5*.

B

Hay Niue cruel que en balde
mis tristes queexas te cuento,
dexadme ligeros gustos
que por ser males de assiando,

Testo di f4-5. Varianti: 1 Niue: Tigre (rf5) niebe (MP 1581) 4 que: y (MN 17556); de: do (MN 17556)

XXI. «No sigas a Silvia, Bras» (cc. 37v-8v)

Questa *letrilla* satirico-burlesca è strutturata metricamente come una canzone in *redondillas* di cui la prima funge da *cabeza* e le altre otto si articolano in quattro strofe; se i versi di *vuelta* recuperano spesso parole-rima della *cabeza*, l'*estribillo* dell'ultimo verso costituisce una ripresa esatta solo nelle prime due strofe mentre accoglie la stessa variante nelle altre due (ABBA/ CDDC ABBA). La tradizione del componimento consta di due soli manoscritti, Br e MP 1581.

Il motivo topico della critica dell'avidità femminile, frequente nel *cancionero* (cfr. VIII), viene affrontato in modo brioso in questa divertente canzone a chiave in cui il presunto rivale del giovane Bras ai favori della desiderata Silvia, Tomás, non è altro che un epiteto del tintinnante denaro: nessun successo stabile può sperare un uomo, per quanto colto e istruito (vv. 13-4), se non è in grado di offrire alla propria donna il «pesado metal» (v. 15), giacché «no baila mujer/ adonde falta Tomás» (vv. 27-8). Il monito del poeta viene suggellato dalla propria triste esperienza di un amore durato finché, appunto, garantito dalla presenza di Tomás (vv. 29-36).¹⁹² A proposito del nome Bras, infine, spiega Montoto che «Bras y Menga son nombres rústicos, propios de pastores y personajes de burlas, en farsas, pasos y entremeses».¹⁹³

Prescindendo dai casi di probabile *lapsus calami* intercorsi per entrambi i copisti di Br e MP 1581 (si vedano le varianti dei vv. 9, 25, 34), i due testi si presentano molto prossimi tra loro.

mss.: MP 1581, c. 85r.

¹⁹² Non siamo riusciti a incontrare riferimenti aurei al binomio Tomás-denaro; tuttavia, segnaliamo che è attestata in età moderna una canzoncina, raccolta da don Tomás Segarra nella seconda metà dell'Ottocento, che recita: «Cuando tenía dinero/ me llamaban don Tomas,/ pero ahora que no tengo/ Tomas me llaman no mas». Cfr. T. Segarra, *Poesías populares*, Leipzig, Brockhaus, 1862, p. 46. Una versione pressochè identica si conserva ancora oggi in Messico sottoforma di proverbio. Cfr. M. Glazer, *A Dictionary of Mexican American Proverbs*, New York, Greenwood Press, 1987, p. 83.

¹⁹³ L. Montoto Rautenstrauch, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, Sevilla, Gironés, 1921, 2 voll., II, p. 194.

Varianti:

9 y: *om.* (MP 1581)

25 Si hoy] oy: Si oy (MP 1581)

32 vivía: le bia (MP 1581)

34 bien: buen (MP 1581)

XXII. «La más bella niña» (cc. 39r-40r)

Questo *romancillo* amoroso, accolto da Chacón tra la produzione *romance-ril* di Luis de Góngora e datato al 1580, viene introdotto in Br da una rubrica insolita («romance contrahecho») da cui sembra trasparire la convinzione, da parte del copista, della natura di *contrahechura* del componimento.¹⁹⁴ Le agili strofe in assonanza tronca (-a) vengono intercalate, a cadenza di due, da un *estribillo* distico, costituito da un senario e un settenario che presentano la stessa assonanza del componimento. Pubblicato da Moncayo sia nella *Flor* del 1589 che in quella del 1591, il componimento confluì, quindi, nella seconda sezione del *Romancero general* (1600); nel corso del primo quarantennio del Seicento trovò accoglienza in diverse antologie a stampa dell'opera gongorina e, lungo tutto il XVII secolo, fu copiato in numerosi *cancioneros* e *romanceros* manoscritti, molti dei quali dedicati all'opera dell'illustre poeta cordovese. I manoscritti LiA 47 VI 10/13 e MoE Alfa R 6 4 ci hanno, inoltre, trasmesso notazione musicale del testo.¹⁹⁵ Ai testimoni individuati va, infine, aggiunto RV 840, nella cui *tabla* è indicato il componimento, a noi non pervenuto per caduta delle carte corrispondenti.

Le prime due quartine (vv. 1-8) presentano la protagonista del *romancillo*: una giovane donna, sola a causa della guerra. Essa si rivolge alla madre, personaggio tradizionale della poesia popolareggiante, muta confidente delle pene d'amore della figlia. Segue, quindi, il doloroso canto della fanciulla che lamenta la propria triste sorte e l'assenza dell'uomo amato (vv. 9-40).¹⁹⁶ Se la madre è la dichiarata referente di tanta sofferenza – chiamata in causa anche all'interno del monologo, mediante vocativo, al verso 21 –, è alle onde che, mediante l'*estribillo*, la fanciulla si rivolge continuamente, con recupero di un motivo che la li-

¹⁹⁴ È possibile che il copista conoscesse altre versioni del componimento – non necessariamente anteriori ma, forse, da lui ritenute tali – o che basasse la propria descrizione su una conoscenza pregressa della sola canzoncina iniziale. Sui *romances contrahechos* si veda V. Dumanoir, *De lo épico a lo lírico...*, cit.

¹⁹⁵ Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, p. 183.

¹⁹⁶ Per la presenza di presunti episodi storici o personaggi che abbiano potuto costituire fonti di ispirazione del componimento si veda ivi, p. 179.

rica castigliana popolareggiante eredita in particolare dalla canzone femminile galego-portoghese¹⁹⁷ e che si ritrova spesso anche nella produzione pastorale e, in particolare, nel *romancero* piscatorio.¹⁹⁸ Esattamente dieci anni dopo Góngora tornò, peraltro, sul tema di questo *romancillo* in un secondo componimento, «Lloraba la niña» (MNch, II, p. 169), concepito, forse, come una continuazione o come semplice variazione sullo stesso tema.¹⁹⁹

La fortuna del *romancillo* risuona nel panorama letterario del tempo sotto forma di imitazioni, *contrahechuras a lo divino* e citazioni di alcuni dei suoi versi. Si veda, ad esempio, la versione *a lo divino* pubblicata nella *Floresta espiritual* (1613) di Mateo Fernández Navarro o l'eco di alcuni versi – oltre che dell'*estribillo* – in un'*ensalada* anonima su Ero e Leandro, «Arrimada a vna almena», attestata in MN 3700.²⁰⁰ Diversi i componimenti in cui si incontra, invece, la sola canzoncina [NC 597] incorporata da Góngora come *estribillo*, probabilmente attinta dalla poesia tradizionale o a questa, almeno in parte, ispirata.²⁰¹ Ricordiamo, in particolare, l'*ensalada* «Íbase la niña», inserita da Lope de Vega nella commedia *El valor de las mujeres*, nella quale la fonte gongorina si palesa mediante citazione del primo verso del *romancillo*; ad essa si aggiungono componimenti per lo più religiosi quali l'*ensalada* «Al Nacimiento» di Ledesma (*ledj*); il *romancillo* «Una serranica», inserito nella raccolta di poesie religiose del gesuita Cigorondo (NYHS B2459, c. 22rv) e l'*ensalada* «Este bello

¹⁹⁷ Cfr. E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente...*, cit., pp. 89-96 e L. Gradín Pilar, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 202.

¹⁹⁸ In quest'ultimo sottogenere – e nella poesia piscatoria gongorina in generale – la caratteristica dominante è rappresentata dalla «soledad del amante desdenado o separado de su dama, del amante víctima de la “ausencia” provisional o definitiva» e, per quanto si tratti in genere di pescatori che cantano delle proprie amate, il lamento della giovane protagonista di «La más bella niña» sembra rispondere – almeno in parte – alla medesima fonte di ispirazione. Cfr. R. Jammes, *La obra poética...*, cit., pp. 334-46, in particolare p. 346, nota 79.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Per queste ed altre testimonianze ascrivibili ad una tradizione indiretta del componimento si rinvia a A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 180-3 e 184-7 (note in corrispondenza dei versi 1-4 e 31-40).

²⁰¹ Martínez Torner ha individuato una canzoncina popolare assai prossima a quella citata da Góngora, raccolta da Francisco Salinas nel suo *De musica libri septem* (1577): «Dejadlos, mi madre/ mis ojos llorar,/ pues fueron amar». Cfr. E. Martínez Torner, *Temas folklóricos: música y poesía*, Madrid, Faustino Fuentes, 1935, p. 79.

infante», copiata da Rengifo in appendice alla sua *Arte poética* (*ren*, appendice, pp. 39-40).²⁰²

Nella maggior parte dei testimoni l'*estribillo* è regolarmente costituito da due senari. Diverse risultano le varianti relative alla disposizione delle strofe tra i singoli testimoni; in particolare, nessuno di essi presenta la stessa disposizione testuale attestata da Br. Per quanto non vi siano errori palesi nel testo del nostro florilegio, riteniamo si possano considerare varianti deteriori tanto la lezione «llorar» (v. 14) – condivisa con MN 17556 – che la lezione «convierten» (v. 31) – unitestimoniata –. Nel primo caso sembra da preferire la variante «velar», attestata dalla maggioranza dei testimoni (accanto alla minoritaria «penar»), forse allusiva alle occupazioni amorose della giovane coppia prima della dolorosa separazione; la lezione «convierten», invece, è probabile fraintendimento del copista per «conviertan», il cui valore esortativo appare più adeguato al contesto (vv. 31-4).

Testimoni tardi del componimento: *ram*; BU 147; MN 4269; MN 7149, pp. 2027-9; MRAE 23, c. 110r; NYHS B2377, c. 105v.²⁰³

stampe: *fl*, cc. 50v-1r; *fl*-2, cc. 104v-5r; *fl*-2^{IV}; *rg*, c. 35v; *vic*, 84rv; *hoz*; *dp*; *ram*; *lope*_{el valor}, III, c. 305v (vv. 9-10).

mss.: BU 147, c. 219v; CP 74; FN 353, c. 172r; FN 614, c. 25rv; LiA 47 VI 10/13; MEH; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MMP E 16 TB; MN 2892, c. 132v; MN 3168, c. 49r; MN 3915, c. 184v; MN 4075, cc. 137v-8v [130v-1v]; MN 4118, cc. 130v-1v; MN 4130, cc. 217r-8v; MN 4269, cc. 225r-6r [421r-2r]; MN 8645, cc. 182r-3v; MN 17556, cc. 37r-8r; MN 19003, c. 161v; MN 22585; MN 22845; MN*ch*, II, pp. 170-2; MP 2801, cc. 145v-7r; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; MaM 404; MiN AC VIII 7, c. 234v; MoE Alfa Q 8 21, cc. 70v-1r; MoE Alfa R 6 4, cc. 50v-1v; NYHS B2360, cc. 216r-7r; NYHS B2362, c. 219r-20r; NYHS B2384, c. 69v; NYHS B2465, c. 326; PaC; PeBMC; PeU 187; SSC B 39; V; MN 3700, c. 146r (vv. 9-10).

Varianti (rispetto al testo di MN*ch*, edito da Carreira,²⁰⁴ a MoE Alfa R 6 4, non considerato dallo studioso, e ai testimoni ascrivibili ad una tradizione indiretta dell'*estribillo*):

²⁰² Per un elenco più ricco di imitazioni ed echi della sola canzoncina si vedano A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 185-6 (nota al testo, in corrispondenza dei vv. 9-10) e M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, p. 415.

²⁰³ Da notare che i testimoni *ram*, BU 147 e MN 4269 rientrano nell'apparato realizzato da Carreira e, per questa ragione, sono eccezionalmente inseriti nella fascia sintetica dei testimoni collazionati.

1 bella: linda (MoE Alfa R 6 4)
 3 es: *om.* (Carreira)
 8 escuche: escucha (Carreira)
 10 de la: del (Carreira; *lope_{el valor}*; MN 3700)
 14 llorar: velar (Carreira; MoE Alfa R 6 4)
 15 y: *om.* (MoE Alfa R 6 4)
 17 a: en (Carreira) *om.* (MoE Alfa R 6 4)
 18 falta: sobra (Carreira; MoE Alfa R 6 4)
 26 ya: hoy (Carreira; MoE Alfa R 6 4)
 31 Mis ojos convierten: En llorar conviertan (Carreira)
 32 en llorar: mis ojos (Carreira)
 Ordine del testo edito da Carreira 1998: vv. 1-10; 21-40; A; 11-20. MoE Alfa R 6 4 presenta un *estribillo* che risente probabilmente dell'esecuzione musicale (testo B);²⁰⁵ tale l'ordine dei versi: vv. 1-10; B; 21-30; A (11-20); 11-20.

A

No me pongáis freno
 ni queráis culpar,
 que lo uno es justo,
 lo otro, por demás;
 si me queréis bien, 5
 no me hagáis mal:
 harto peor fuera
 morir y callar.
Dejadme llorar
orillas del mar. 10
 Dulce madre mía
 ¿quién no llorará,
 aunque tenga el pecho
 como un pedernal,
 y no dará voces, 15
 viendo marchitar
 los más verdes años
 de mi mocedad?
Dejadme llorar

²⁰⁴ Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 179-89.

²⁰⁵ Da notare che tale formulazione dell'*estribillo* è molto prossima a quella attestata nell'*ensalada* trascritta nelle pagine finali dell'*Arte poética* di Rengifo (assente in apparato in quanto versione *a lo divino*): «Dejadle llorar/ orillas de la mar, de la mar,/ orillas de la mar» (*ren*, appendice, p. 39).

Testo di Carreira 1998. Varianti: 12 no llorará: ne ha de llorar (MoE Alfa R 6 4) 14 pedrenal: pedrenal (MoE Alfa R 6 4) 15 y: Quien (MoE Alfa R 6 4) 16 marchitar: mal lograr (MoE Alfa R 6 4) 17 verdes: lindos (MoE Alfa R 6 4) 18 mocedad: tierna edad (MoE Alfa R 6 4)

B

De la mar, orillas de la mar de la mar.

Testo di MoE Alfa R 6 4.

XXIII. «Que con quatro mil reparta» (cc. 40r-1r)

Questa *letrilla* satirica costituisce un *unicum* di Br. Dal punto di vista metrico si tratta di un *villancico* ottosillabico, introdotto da una *cabeza* tristica e sviluppato in quattro strofe con *mudanza* tetrastica, *enlace*, *vuelta* e *estribillo* (ABB/ CDDC CBB); la prima *mudanza* presenta una consonanza imperfetta (vv. 5-6).

Bersaglio della *verve* satirica del poeta è, ancora una volta, l'avidità femminile (cfr. VIII). Deluso da un'infelice esperienza amorosa, l'amante lascia ad altri pretendenti più facoltosi la donna amata e, in generale, l'esperienza amorosa; nel farlo adotta un'esclamazione che sembra rinviare ad un'espressione proverbiale raccolta da Gonzalo Correas nel *Vocabulario* («Al loko toma el toro», MN_{corr_voc}, p. 41).²⁰⁶ Servendosi di un espediente caro alla poesia *cancioneril*, i continui riferimenti alla «fortuna» celano, in realtà, il nome della crudele donna amata dal poeta: è alla donna, infatti, che il poeta augura di incontrare ricchi spasimanti (vv. 15-6), privi di qualsiasi virtù cortese (vv. 8-9) e ignari di ciò che li attende (vv. 13-4).²⁰⁷ Le ultime due strofe (vv. 18-31) sembrano estendere il

²⁰⁶ Non mancano i riferimenti alla figura del toro e alle feste taurine per alludere ai rischi dell'esperienza amorosa nella poesia tradizionale, né esempi nel folklore moderno, tra cui si veda la canzoncina «Ay Bartolo,/ que te pillá el toro,/ que te va a pillar» che riecheggia in parte l'*estribillo* del nostro *villancico*. Cfr. J. M. Cossío, *Los toros en la poesía castellana*, cit., pp. 45-65, p. 65. Sul tema si veda anche E. Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 237-8. Per una breve panoramica sul fitto interscambio tra proverbi e canzoncine popolari tra XVI e XVII secolo si rinvia ai due studi di Margit Frenk, *Refranes cantados y cantares proverbializados* (1961) e *La compleja relación entre refranes y cantares antiguos* (1997), ora in *Ead., Poesía popular...*, cit., pp. 532-44 e 545-60.

²⁰⁷ Sulla fortuna e le forme di tale espediente nella lirica *cancioneril* si veda I. Macpherson, *Secret Language...*, cit., in particolare le pp. 55-7.

discorso a tutte le donne, con ripresa dell'immagine del denaro posto nei seni delle bramosi dame («les hinchán los senos», v. 22), utilizzata anche in un altro componimento unitestimoniato di Br (cfr. VIII).

XXIV. «Noble desengaño» (cc. 41r-4v)

Don Antonio Chacón accoglie questo *romancillo* satirico (assonanza e-o), datato al 1584, nella sezione burlesca della poesia *romanceril* gongorina. Viene pubblicato per la prima volta nella *Flor* di Moncayo nel 1591 da cui passa alla seconda sezione del *Romancero general* nel 1600. Tra fine Cinquecento e prima metà del secolo successivo è accolto in diverse antologie gongorine, manoscritte e a stampa, nonché in numerosi florilegi manoscritti di *poesías varias*.

Il componimento si distingue in due sezioni di diversa estensione e tono. La prima, costituita dalle prime nove quartine (vv. 1-36), ha funzione proemiale; vi si realizza un'iperbolica apostrofe al *desengaño*, celebrato quale divinità vittoriosa su Amore (vv. 19-22), cui il poeta consacra, come atto di ricompensa per il «gran milagro» (v. 5) ricevuto, le spoglie dell'amore ormai abbandonato: le catene della prigione d'amore (vv. 7-8), il giogo della sottomissione della ragione al dio Amore (vv. 9-12) e, infine, i resti dell'imbarcazione con cui ha affrontato la tempesta della passione (vv. 13-6). A guidare l'allegorico carro della vittoria sul dio arciere l'amante rinsavito pone i sentimenti e le emozioni ossimoriche che hanno smesso di dominare il suo cuore (vv. 23-8). Sarà, quindi, al *desengaño*, a cui dovranno, d'ora in avanti, essere rivolti inni celebrativi (vv. 29-36). Le successive due quartine (vv. 37-44) fungono da cesura tra le due sezioni e determinano il passaggio dal tono elevato e celebrativo delle prime quartine a quello medio-basso della seconda (vv. 45-108), dominate da un intento apertamente burlesco. Tale mutamento di registro si realizza proprio mediante le due quartine di cesura, quartine di riflessione metapoetica in cui il poeta si rivolge a se stesso e, servendosi della forma dell'interrogativa retorica, tematizza – in nome di una perseguita modernità (v. 44) – l'adesione ad una poetica «de burlas y juego» (v. 42). Mutato, dunque, il proprio proposito e accantonata l'idea degli inni al desenganno, il poeta si rivolge alla crudele donna un tempo amata, interlocutrice privilegiata cui indirizzare l'«auto de mis devaneos» (vv. 51-2). Seguendo un rigoroso schema anaforico, strutturato in sei espressioni dell'estensione di due quartine ciascuna e introdotte dalla formula «¡Qué de...!», il poeta rievoca i propri gesti d'amore, di cui riesce ora a mettere in luce gli aspetti comico-parodici (vv. 53-92), pur senza rinunciare del tutto a una punta d'amarezza (vv. 93-100). Le ultime due quartine (vv. 101-8) fungono da

congedo: ormai immune alla bellezza della donna e stanco di seguire le vie dell'amore, sinonimo di tormento e schiavitù, il poeta dichiara conclusi i propri «años de necio» (v. 108).²⁰⁸

La copiosa tradizione del *romancillo* si presenta tutt'altro che unitaria, tanto per quanto concerne le singole lezioni che la disposizione dei versi. In particolare notiamo che la disposizione di Br, unitestimoniata, ha una sua coerenza nel presentare i versi 92-100 come ultimo ricordo evocato dal poeta, in quanto si tratta dell'unico caso in cui l'intento comico-parodico sembra lasciare spazio ad un tono più amaro, prima del definitivo congedo.

Dal punto di vista filologico sono stati operati due minimi interventi correttivi sul testo editato, ai versi 29 e 102. La lezione «ignos» (v. 29), possibile latinismo (fuochi? fiaccole?) ci è sembrata poco adatta al contesto, tanto per il verbo «componer» (*ibid.*) che per il riferimento ai «versos» (v. 30); interpretata, pertanto, come possibile fraintendimento della lezione dell'antigrafo da parte del copista, si è scelto di accogliere a testo la lezione «himnos», trädita all'unanimità dalla tradizione. Ascrivibile, invece, probabilmente ad un *lapsus calami* è l'omissione della voce verbale «es» al verso 102, integrata *ope codicum*.

Testimoni tardi del componimento: *ram*, BU 147; MN 4269; MRAE 23, cc. 113r-4r; NYHS B2377, c. 43r.²⁰⁹

stampe: *fl*-2, cc. 116r-8r; *fl*-2^{III}; *fl*-2^{IV}; *fl*-2^V; *ren*; *ren*^{II}; *rg*, c. 39v; *rg*^{III}; *xp*; *vic*, cc. 115v-6r; *hoz*; *dp*; *ram*.

mss.: BU 147; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MMP E 16 TB; MN 2892, c. 178rv; MN 3796, cc. 73v-5v; MN 3915, cc. 203-4v; MN 3972, cc. 48-50v; MN 4072, cc. 89r-90r; MN 4075, cc. 216v-9r; MN 4118, cc. 211v-3v; MN 4130, cc. 340v-3r; MN 4269, cc. 351r-3r [=545r-7r]; MN 8645, cc. 290v-3v; MN 17556, c. 25r-6r; MN 19003; MN 22585; MN 22845; MN*ch*, pp. 254-8; MP 1581, c. 71rv; MP 2801, cc. 234v-6v; MRAE RM 6633; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; MRAH 9 5814; MaM 404; NYHS B2334, cc. 76r-7r; NYHS B2360, cc. 309r-11v; NYHS B2362, cc. 346v-9r; NYHS B2384, c. 60v-2v; NYHS B2465, cc. 336v-8v; NaN Br II A 12, cc. 255v-8r; PaC; PeBMC; PeU 187; SSC B 3 9; V.

²⁰⁸ Per una minuziosa analisi del componimento e, in particolare, del significato di alcuni termini ed espressioni e per i rapporti di intertestualità che il *romancillo* intrattiene con diversi componimenti più o meno coevi, si rinvia a A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 291-303 e R. Jammes, *La obra poética...*, cit., pp. 166-8.

²⁰⁹ Da notare che i testimoni *ram*, BU 147 e MN 4269 rientrano nell'apparato realizzato da Carreira e, per questa ragione, sono eccezionalmente inseriti nella fascia sintetica dei testimoni collazionati.

Varianti (rispetto al testo di MN*ch*, edito da Carreira): ²¹⁰

- 10 y: del (Carreira); hierro: acero (Carreira)
18 sean: serán (Carreira)
20 descuerno: descuento (Carreira)
21 pues ansí: así, pues que (Carreira)
22 artero: arquero (Carreira)
24 tus tropheos: tu trofeo (Carreira)
29 himnos] ygnos: himnos (Carreira)
30 los: sus (Carreira)
33 y: *om.* (Carreira)
39 ni: y (Carreira)
40 aqueste tiempo: aquestos tiempos (Carreira)
42 juego: juegos (Carreira)
48 el: *om.* (Carreira)
50 sentido: oído (Carreira)
63 buscando: a buscar (Carreira)
70 vestido: cargado (Carreira); hierro: acero (Carreira)
76 hueso por de dentro: por de dentro hueso (Carreira)
79 Socorre: Socorred (Carreira)
81 y ya que: donde aunque (Carreira)
89 tan falido andaba: donde me acaeció (Carreira)
90 que: *om.* (Carreira)
91 comí: comer (Carreira)
102 que ya: porque (Carreira); me es su] me su: me es tu (Carreira)
105 ya me tiene el bazo: y el bazo me tienes (Carreira)
107 veo: creo (Carreira)
Ordine di Carreira 1998: vv. 1- 24; A; 25-76; 85-100; 77-84; 101-8.

A

locas esperanzas,

²¹⁰ Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 293-303. Si segnala, inoltre, che il testimone MRAH 9 5814, databile al XVII secolo, è assente nell'apparato costruito da Carreira. Purtroppo il testo di quest'ultimo manoscritto è gravemente danneggiato per cui non ci è stato possibile analizzarlo. La *Real Academia de la Historia* possiede, in realtà, una copia del manoscritto, risalente al XIX secolo, la cui segnatura è 9 5880. In tale copia, che presenta un'impaginazione differente rispetto all'antigrafo, il testo del componimento è copiato alla carta 121v. La datazione tarda del testimone fa sì che se ne prescinda in sede di apparato; ci si limita, tuttavia, a segnalare che si tratta di una versione molto breve del componimento.

vanos pensamientos,
pasos esparcidos,
livianos deseos,

Testo di Carreira 1998.

XXV. «Bien haya ‘quel que no cura» (cc. 44v-8v)

Questa ricca *ensalada* burlesca presenta un componimento principale in ottonari, introdotto da una *letra* distica (AA) e sviluppato in ventidue *redondillas* in rima incrociata (BCCB) più una *quintilla* finale; gli ultimi due versi della *quintilla* recuperano, con alcune varianti, i due versi della *cabeza* (AYYAA). All'interno di tale testo-cornice risultano intercalati quattro brevi componimenti, ascrivibili a forme metrico-rimiche differenti: una canzone esassillabica in quartine assonanzate, di cui la prima funge da *cabeza* e viene parzialmente ripetuta come *estribillo* (XXVa); due canzoni in *redondillas* (ABBA/ CDDC AB-BA), di cui una ottosillabica (XXVb) e l'altra esassillabica (XXVd); una brevissima canzoncina formata da un distico di endecasillabi saffici probabilmente alterati dalla trasmissione (XXVc).²¹¹ Il copista scandisce con rubriche intermedie – sebbene prive di sistematicità – l'inserzione dei singoli componimenti e, talvolta, segnala persino il ritorno al componimento principale (è il caso della rubrica «Torna», inserita al termine di XXVa, tra i vv. 50 e 51). Si deve a Lope de Vega, che cita una quartina dell'*ensalada* (vv. 63-6) nella commedia *Los ramilletes de Madrid*, l'attribuzione a Pedro Liñán de Riaza, di cui il *Fénix* fu grande amico;²¹² vista la peculiare natura del testo è da ritenere, dunque, che Liñán possa essere artefice almeno del testo principale, mentre è possibile ipotizzare che alcune o tutte le canzoncine incorporate siano tratte dalla tradizione folclorica.²¹³ La tradizione dell'*ensalada*, esclusivamente manoscritta, si basa su due soli testimoni aurei.

²¹¹ Va detto che MN 5566, unico altro testimone dell'*ensalada* a noi giunto, conserva probabilmente la lezione testuale autentica della canzoncina XXVc; in tale manoscritto entrambi gli endecasillabi, il primo piano, il secondo tronco, rispettano la cesura in quarta posizione e l'accentuazione in quarta, ottava e decima posizione propria di tale verso. Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., p. 139.

²¹² Cfr. J. F. Randolph (ed.), Pedro Liñán de Riaza, *Poesías*, cit., p. 360 (l'*ensalada* viene editata alle pp. 152-8).

²¹³ È, peraltro, possibile, che Liñán abbia sviluppato in strofe originali *letras* preesistenti. Secondo Sánchez Romeralo sarebbe, tuttavia, autenticamente popolare almeno l'intero *villancico* XXVa. Cfr. A. Sánchez Romeralo, *El villancico...*, cit., pp. 488-9. Occorre tuttavia precisare che i versi citati da Lope riguardano proprio una delle canzoncine (XXVb); non va, quindi,

Il componimento principale presenta una struttura narrativa, inframmezzata da interventi diretti dei due personaggi, il poeta e la fantesca, le cui battute prendono forma nelle canzoncine intercalate. Recuperando il motivo dell'incontro tra un cavaliere e una donna di bassa condizione, il poeta si rivolge ad un pubblico di amanti cortesi (vv. 3-6) ai quali racconta le proprie esperienze amoroze: rinsavito dal sogno di un amore facoltoso e affettato di ispirazione cortese (vv. 7-22), narra di essersi ritrovato d'improvviso ad ascoltare il canto di una giovane servetta intenta a lavare scodelle dinanzi ad una bottega di vasellame (vv. 23-38). Nella canzone della fantesca (XXVa) riecheggiano forme e temi della poesia tradizionale; fluida è la sovrapposizione tra le due voci femminili, quella della giovane Inés e quella della *niña en cabello* del folclore che pettina i propri capelli come rituale di preparazione all'esperienza erotica (vv. 39-50).²¹⁴ Richiamata dalla padrona, Inés porta a termine i doveri di casa per poi dedicarsi alla cura dei propri capelli, così come la *niña* della sua canzone (vv. 51-62). Mentre la giovane è intenta in tale attività, il poeta la celebra iperbolicamente con una canzone (vv. 63-74) e riesce, in tal modo, a ottenerne i favori e a concordare un incontro con lei (vv. 75-96). Felice della propria nuova e spensierata vita con una perfetta e servizievole massaia, il poeta abbandona gli arroganti cavalieri e il loro mondo e celebra con una canzoncina la semplicità e remissione delle giovani di bassa condizione (vv. 97-128). La *quintilla* finale funge da congedo e recupera, in una struttura circolare, la massima di partenza, potenziata dal racconto dell'esperienza personale del poeta (vv. 129-33).

Per quanto riguarda le brevi canzoncine citate nell'*ensalada*, si è già accennato alla citazione lopesca della *cabeza* della canzone XXVb; la *letra* introduttiva del *villancico* XXVa si incontra, invece, nel manoscritto MN 3915, con alcune varianti segnalate in apparato [NC 276 A-B].²¹⁵ La canzoncina XXVc, infine, rivela interessanti somiglianze con una canzoncina proverbiale [NC 1922A-B] accolta da Correas nel *Vocabulario de refranes* in una duplice versione («No sois vos para en kamara Pedro ni menos para en komedor» e «No sois vos para en kamara no», MN_{corr_voc}, p. 312) e attestata, con scarse varianti, in diversi componimenti, soprattutto *ensaladas*, tra le quali si ricordano: «Quie-

scartata a priori – per quanto, invero, meno probabile – l'ipotesi di un'autorialità limitata a tale testo.

²¹⁴ Sul tema, centrale in siffatta poesia, si vedano almeno E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente...*, cit., p. 191; P. Olinger, *Images of Transformation...*, cit., pp. 23-5 e A. Sánchez Romeralo, *El villancico...*, cit., pp. 60-1.

²¹⁵ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit. I, pp. 218-9.

ro cantar con primor» (MP 1587, c. 190r, vv. 132-3) e «Quien madruga Dios le ayuda» (f9, c. 43r, vv. 129-30 e 135-6).²¹⁶

Nell'editare il testo si è reso necessario invertire l'ordine dei versi 11-2 al fine di ristabilire lo schema a rima incrociata. Analogamente la quartina editata ai vv. 85-8 viene copiata in Br prima della quartina editata ai versi 79-82; questo secondo intervento risponde a ragioni di coerenza testuale: tale quartina, infatti, fa esplicito riferimento alla *letra* (vv. 87-8) attraverso cui la giovane fante-sca concorda l'incontro con il proprio spasimante. Si rinvia all'apparato per uno schema sintetico dell'ordine dei versi nel manoscritto. Entrambi gli interventi trovano, peraltro, corrispondenza nel testo del testimone MN 5566. Ancora *ope codicum* si è intervenuto a correggere palesi casi di fraintendimento e *lapsus calami* del copista (vv. 29, 57, 63, 69, 88). Va, tuttavia, osservato che il testo di MN 5566, sebbene sia più esteso e completo rispetto a quello copiato in Br, presenta, in almeno due casi, lezioni deteriori (cfr. vv. 4, 115).

Testimoni tardi del componimento: MN 5914, cc. 10r-1v.

stampe: *lope los ramilletes*, I, c. 52r (vv. 63-6)

mss: MN 5566, pp. 615-7; MN 3915, c. 319rv (vv. 39-42).

Varianti (il numero del verso tra parentesi tonde corrisponde alla posizione del verso in Br):

4 amores: de amores (MN 5566); flautado: enflautado (MN 5566)

11 (12) y: *om.* (MN 5566)

12 (11) celillos: celitos (MN 5566)

14 dejando: y aun diera (MN 5566)

15 Garbos: gargos (MN 5566)

16 encajes: gorgueras (MN 5566)

17 manguitos: encaxes (MN 5566)

25 llegué: sente (MN 5566)

29 una maya por] por mayo una: vna maya por (MN 5566)

30 ella: ellos (MN 5566)

31 grande: mucha (MN 5566)

33 sillas, jarros: moça platos (MN 5566)

34 fregona: ollas (MN 5566)

37 d'esta manera decía: cantaua aquesta folia (MN 5566)

39 pajecillo: pagecico (MN 5566) Pagecito (MN 3915)

²¹⁶ Per un elenco dettagliato di tutte le fonti della canzoncina, nelle due versioni indicizzate da Margit Frenk, si veda *ivi*, II, pp. 1372-4.

41 peiné: colgare (MN 3915)
 42 mis: los (MN 3915); hoy: al sol (MN 3915)
 43 pajecillo: pagecico (MN 5566)
 45 puse: mude (MN 5566)
 51 Llamola: gritole (MN 5566)
 52 diciéndola: diciendole (MN 5566)
 53 date: date mas (MN 5566)
 54 está por hacer: no esta hecha (MN 5566)
 55 Partiose luego: y fuese de presto (MN 5566)
 57 mesón] melon: meson (MN 5566)
 59 Y: *om.* (MN 5566); esta: aquesta (MN 5566)
 61 mientras: mientras (MN 5566)
 62 yo le canté d'esta guisa: cante yo de aquesta guisa (MN 5566)
 63 Tanta gracia: Tanto lustre (MN 5566; *lope_{los ramilletes}*); y lustre] Illustre: y gracia (MN 5566; *lope_{los ramilletes}*)
 68 lo que: quanto (MN 5566); sus: las (MN 5566)
 69 merece] parece: merece (MN 5566)
 71 Qué será: quisiera (MN 5566)
 72 a tantos: tanto es (MN 5566)
 73 Pues: que (MN 5566)
 78 mal pensada: repensada (MN 5566)
 79 (83) alzó luego un encerado: llegando me encerro (MN 5566)
 80 (84) para bien: queriendo (MN 5566)
 81 (85) después: al cauo (MN 5566); muy bien: mucho (MN 5566)
 82 (86) manera: suerte (MN 5566); ha hablado: me hablo (MN 5566)
 83 (87) Qué: *om.* (MN 5566)
 84 (88) qué: *om.* (MN 5566); venís: venis vos (MN 5566)
 85 (79) y ansí: alfin (MN 5566)
 87 (81) deseó: procuro (MN 5566)
 88 (82) merecía] mereciera: merecia (MN 5566)
 93 muy: tan (MN 5566)
 98 curar: tratar (MN 5566)
 99 paños: puño (MN 5566)
 106 quedaos: queda (MN 5566); que: porque (MN 5566)
 107 nunca: *om.* (MN 5566); pudo: no pudo (MN 5566)
 112 sus: mil (MN 5566); y: *om.* (MN 5566)
 115 tan a moco de: para moço del (MN 5566)
 118 ver la ley: de la fe (MN 5566)

120 que sirva de silla: si un bueno la ensilla (MN 5566)

123 obediencia: reverencia (MN 5566)

126 gozosa: risueña (MN 5566)

128 sirve ahora de silla: si un bueno la ensilla (MN 5566)

131 solo: y asi (MN 5566)

133 melindres: repulgos (MN 5566)

Come anticipato, il testo editato del componimento presenta un ordine dei versi in parte diverso rispetto a quello del manoscritto Br, nel quale l'ordine dei versi è – con riferimento alla numerazione del testo editato – il seguente: vv. 1-10, 12, 11, 13-78, 85-8, 79-84, 89-133. Più completa la versione trädita da MN 5566; tale la disposizione dei versi – la numerazione di riferimento è, ovviamente, quella del testo editato –: vv. 3-10, 15-22, 11-14, A, 23-34, B, 35-84, C, 85-93, 98-99, D, 105-28, E, 129-33, F.²¹⁷

A

Mas ya el tiempo me a curado
yo soy aquel que me abraso
por gente de cada paso
de de braço arremangado

Testo di MN 5566.

B

Era extremo ver su mano
liberal amarilla
del platillo a la escudilla
del plato grande al mediano

Testo di MN 5566.

C

señor poeta al rebes
señora mia al derecho
por quien las coplas se han hecho
por vos soberana ynes

²¹⁷ Da notare che il testo F è successivo alla *quintilla* rappresentata dai versi 129-33, la quale presenta un carattere chiaramente conclusivo. È possibile che si tratti di un componimento a sé, forse inserito dal copista di MN 5566 subito dopo l'*ensalada* per la chiara analogia tematica; ad ogni modo non vi è nessun segno grafico nel manoscritto che legittimi una separazione netta tra i due testi.

de que banco son los pies 5
 de uno que jamas se alço
no venis vos para en camara pedro
no venis vos para en camara no
 Que por mi son las coplillas
 por vos son y vuestro amor 10
 señor si es componedor
 conpongame unas faldillas
 ya las sabe redondillas
 enlargas las quiero yo
no venis vos para en camara pedro 15
no venis vos para en camara no

Testo di MN 5566.

D
 y camisa guarneçada
 si la convido a almorcar
 luego dice tardareme
 y aunque disimula teme
 dormir en galapagar 5

Testo di MN 5566.

E
 Todo su interes
 es andar erradas
 y verse encintadas
 de cabeça a pies
 con manga y seruilla 5
 no miente ni tarda
la que fue de albarda
si un bueno la ensilla

Testo di MN 5566.

F
De amores me muero
por una fregona
porque no es persona
que pide dinero
 Es muy agraciada 5

aunque algo bastilla
y si es morenilla
es del sol quemada
no me pide nada
que no es malaguero 10
*porque no es persona
que pide dinero*

En sus condiciones
no ay dama como ella
porque en solo vella 15
roba coraçones
no pide doblones
en burla ni en vero
*porque no es persona
que pide dinero* 20

Nunca me ha pedido
tan solo un chanflon
ni por colacion
me a dado ruido
soy della querido 25
y por ella muero
*porque no es persona
que pide dinero*

Y si esta fregando
y acierto a pasar 30
me la estoy mirando
sin me mentar
y en vella enjaguar
mucho mas la quiero
porque no es persona 35
que pide dinero

El dia que amasa
tenemos bodilla
por una tortilla
que tiene detasa 40
y esconde la masa
en un agujero
*y al fin no es persona
que pide dinero*

Testo di MN 5566.

XXVI. «A ti, Venus, invoco solamente» (cc. 49r-54r)

A spezzare il ritmo alternante di *romances*, canzoni e *villancicos* interviene questa divertente novella erotica in *arte mayor*, costituita da cinquantanove terzine incatenate di endecasillabi con verso conclusivo in rima alternata (ABA BCB...XYXY). Lo schema rimico della terzina incatenata consente di individuare facilmente la lacuna di un'intera terzina in corrispondenza dei versi 175-7. Il componimento, in un primo momento attribuito al *licenciado* Cristóbal de Tamariz e, successivamente, inserito nella produzione novellistica del frate Melchor de la Serna, va datato nel decennio tra il 1550 e il 1560.²¹⁸ La novella costituisce uno dei pochi e fortunati esempi della ricca produzione erotico-burlesca dei secoli d'oro sopravvissuti alla capillare opera di censura tridentina; fondamentale in tal senso la diffusa circolazione manoscritta di questi componimenti, molto meno controllabile della stampa.²¹⁹ A fronte di una significativa assenza nella produzione a stampa del tempo, cinque sono, difatti, le testimonianze manoscritte a noi pervenute, di cui due di area italiana; sia MN 3915 che RC 970 annotano, in rubrica, l'autorialità al frate vicentino.

La novella narra la sventurata storia di un pittore estremamente geloso che, costretto per lavoro ad allontanarsi da casa per circa un anno, dipinge sul ventre della moglie un agnellino per testarne la fedeltà in sua assenza; al suo ritorno, l'innocente agnellino è stato sostituito da un eloquente caprone cornuto, dipinto nientemeno che dal giovane di bottega responsabile della cancellazione del disegno originale. Sagace è la risposta della donna, nella quale essa fa leva sulla crescita naturale dell'agnellino durante la prolungata assenza del marito. Tradito e beffato, al misero pittore non resta che far buon viso a cattivo gioco e fin-

²¹⁸ L'attribuzione a Cristóbal de Tamariz deriva da un'ipotesi avanzata da Menéndez Pelayo e, successivamente, accolta da Rodríguez-Moñino nella sua edizione della produzione del novelliere. Rigettando tale attribuzione nella propria edizione dei versi del *licenciado*, McGrady avanza l'autorialità del frate Melchor de la Serna, a sostegno della quale presenta la rubrica del manoscritto MN 3915 («nobela del cordero Por/ frai melchor de la serna», c. 307r) ma anche elementi relativi all'*usus scribendi* dei due novellieri; tale attribuzione consente, inoltre, di situare la composizione del componimento nel decennio tra il 1550 e il 1560, periodo in cui fiorì l'attività letteraria del frate. Cfr. D. McGrady (ed.), Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1974, pp. 86-7, cui si rinvia per la bibliografia sulla questione e *Id.*, *The story of the painter and his little lamb*, in "Thesaurus", 33, 3, 1978, pp. 357-406, p. 392.

²¹⁹ Cfr. J. Labrador Herraiz, *La novela en verso en los cancioneros manuscritos del siglo XVI*, in "Reales Sitios", 26, 100, 1989, pp. 49-60, in particolare pp. 49-50, e A. L. Martín, *Fray Melchor de la Serna y la novela erótica en verso*, in "Canente", 2003, 5-6, pp. 163-82, in particolare p. 180.

gere di non intendere l'accaduto. Il racconto, nel quale sono disseminati elementi misogini propri della letteratura burlesca del tempo e ben attestati nel florilegio – quali l'incostanza delle donne (vv. 10-5) e la loro lussuria (vv. 116-20) – sviluppa il tradizionale triangolo amoroso novellesco del marito geloso, della moglie giovane e avvenente e dello scaltro amante. L'aneddoto del pittore e dell'agnello non è, tuttavia, invenzione di *fray* Melchor: la più antica testimonianza a noi giunta è la storia del pittore bretone Pita Pajas, narrata da Juan Ruiz nel *Libro de buen amor*, cui fanno seguito diverse versioni europee che testimoniano un'insolita longevità del motivo.²²⁰ Un dettaglio di particolare inte-

²²⁰ Cfr. D. McGrady, *The story of the painter...*, cit., a cui rinviamo per una approfondita e dettagliata analisi della tradizione dell'aneddoto dalla quale ricaviamo, almeno in parte, le nostre considerazioni. All'interno delle tredici versioni individuate, sei precedono cronologicamente il nostro testo, tra le quali, sulla base della fortuna delle diverse opere e di parallelismi tematici riscontrati, lo studioso ritiene plausibile un'influenza della primitiva versione di Juan Ruiz tanto per le novelle di due novellieri italiani, Giovanni Sercambi (novella CXXVIII del suo novelliere, intitolata *De pauco sentimento in juvene*) e Pietro Fortini (novella II, 10 della raccolta *Le giornate delle novelle dei novizi*), rispettivamente del XIV e XVI secolo, che per il testo in versi del nostro autore, pressoché coevo alla raccolta fortiniana. Ivi, pp. 384 e 387. Seguendo tale linea d'indagine, in questa sede ci limitiamo ad osservare quanto i racconti dei due novellieri italiani sembrino evidenziare, rispetto al frate vicentino, una maggiore volontà di distanziamento rispetto al racconto di Pita Payas, in direzione di un ricercato realismo dell'ambientazione, di una tipizzazione dei personaggi – entrambi aspetti esemplati sul modello della tradizione novellistica italiana – e di una tendenza esplicita al dettaglio originale. A quest'ultimo proposito si veda, ad esempio, la costruzione del passato da meretrice della giovane veneziana Bonuccia, che si fa sposare con l'inganno dal mercante lucchese Bartolo nella novella del Sercambi; o, ancor di più, la lunga premessa, nella novella fortiniana, sulla costruzione della fortuna del pittore fiorentino a Siena e sulla sua gelosia smoderata nei confronti della moglie. Cfr. G. Sinicropi (ed.), Giovanni Sercambi, *Novelle*, Torino, Le Lettere, 1995, 2 voll., pp. 1026-32, in particolare pp. 1026-8; A. Mauriello (ed.), Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, Roma, Salerno Editrice, 1988, 2 voll., I, pp. 216-31, in particolare pp. 216-8. Viceversa, il frate spagnolo, sembra orientato a porre maggiormente in evidenza il proprio legame col modello medievale, come risulta, ad esempio, dal recupero della figura del messaggero – dettaglio che, peraltro, non trova corrispondenza nelle altre attestazioni, fatta eccezione per la variante della lettera presente nel racconto di Sercambi (per una panoramica di tutte le concordanze si rinvia allo schema costruito da D. McGrady, *The story of the painter...*, cit., pp. 402-6, che però, in questo caso, equipara il messaggero alla lettera) –. Non mancano, inoltre, veri e propri parallelismi testuali – per quanto facilitati, senza dubbio, dall'identità linguistica e dalla condivisa struttura in versi – per cui si vedano, ad esempio, i seguenti passaggi (indichiamo con una R il racconto di Ruiz e con una M quello di Melchor): «yo volo fer en vós una bona figura,/ porque seades guardada [...]» (R, c. 476b-c) / «aunque si yo pudiere esta figura/ [...] y así pensaré yo qu'estás guardada» (M, vv. 57, 60); «[...] Mon señor, fazet vuestra medida» (R, c. 476d) / «Como quisieredes – dijo – haced, marido/ [...] qu'el mío con el vuestro está medido» (M vv. 67, 69); «[...] enbió por el entendedor/ díxole que le pintase como pudiesse mejor/ en aquel lo-

resse nel testo del frate vicentino riguarda la rappresentazione realistica del nutrimento dell'agnellino, data dalla peluria pubica della donna («en prado vivo animal muerto», v. 78), che determina una sottile messa a fuoco sulla nudità femminile, poi maliziosamente ripresa nella descrizione del secondo dipinto («los cuernos inclinados al florido/ valle por cuya causa los tenía», vv. 140-1).²²¹ Da sottolineare, inoltre, che la visione misogina di cui si è detto, propria della tradizione burlesca in cui si iscrive il testo, non impedisce un atteggiamento di parziale giustificazione del tradimento della donna, nella prospettiva di una condanna – anch'essa frequente nel genere – dell'eccessiva gelosia del marito, su cui l'autore torna più volte: così il gesto immorale della donna viene presentato come il naturale risultato di un crescente risentimento nei confronti del coniuge, da cui ella si sente ingiustamente accusata di infedeltà (vv. 64-6, 73-5); ancora, sebbene alla donna non manchi la consueta sagacia femminile (v. 93), il pretendente riesce a farsi strada facilmente nel suo cuore grazie alla «querella/ que la había quedado del marido/ de que tan poca fee tubiese d'ella» (vv. 100-2).²²² Un'ultima osservazione riguarda la penultima terzina (vv. 172-4) in cui sembra si celi un sotteso riferimento – privo di corrispondenze nelle versioni precedenti della storia a noi note – ad un presunto frutto delle illecite u-

gar mesmo un cordero menor» (R, c. 479b-d) / «la dama pidió triste a su querido/que volviese a pintar otro cordero/en el mismo lugar del ya borrado» (M, vv. 129-31). Cfr. A. Blecua (ed.), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 125-7. È, inoltre, possibile che vi sia un dialogo intertestuale tra la versione di Fortini e quella di Melchor, le cui datazioni prossime e imprecise ci impediscono, tuttavia, di individuarne la direzione. Ci limitiamo a segnalare, recuperando in parte considerazioni di Mc Grady, che vi sono interessanti analogie tra i due testi, quali, ad esempio, le ragioni che spingono la donna all'adulterio (cfr. *infra*, nota 222).

²²¹ Tra le versioni precedenti, l'unica a far riferimento al dettaglio dell'erba è quella tedesca (*Der Maler*), dove però essa pare essere un particolare del dipinto del pittore; sfortunatamente il testo ci è pervenuto incompleto per cui non è possibile confrontare la declinazione del motivo da parte dell'anonimo con quella ideata dal nostro autore. Cfr. D. McGrady, *The story of the painter...*, cit., p. 386. Da notare, inoltre, che al «florido valle» del nostro testo si contrappone specularmente, nella novella italiana del Fortini, l'eccezionale assenza di peli pubici della donna: «Sappi moglima, che quel tuo bel pettignone senza alcun peluzo, cosa rara al mondo, mi fa stare in grave doglia [...]». A. Mauriello (ed.), Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle...*, cit., p. 220.

²²² Un'analogia duplicità si riscontra nella novella di Fortini, in cui però la donna, spinta tanto dall'astinenza sessuale quanto dal risentimento e da un recondito desiderio di vendetta, gioca un ruolo ben più attivo nella lunga fase del corteggiamento. Ivi, pp. 221-5. Nel racconto di Pita Pajas e del mercante lucchese Bartolo, invece, si osserva una messa a fuoco esclusiva sull'appetito sessuale femminile. Cfr. A. Blecua (ed.), Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, cit., p. 126 e G. Sinicropi (ed.), Giovanni Sercambi, *Novelle*, cit., p. 1029.

nioni dei due amanti («que creciendo mi cuerpo iba creciendo» v. 173), quale ennesimo smacco ideato dal frate per punire il cornificato marito.

Il testo di Br presenta diverse corrottele (vv. 3, 5, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 67, 73, 93, 129, 136, 143, 159), spesso unitestimoniate (24, 27, 28, 29, 30, 31, 73, 93, 129, 136, 143, 159) ma, non di rado, condivise in particolare con il testimone MN 3915 (vv. 5, 32, 67).²²³ Le correzioni, operate *ope codicum*, mirano a ricostruire tanto il tessuto logico-sintattico (vv. 5, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 73, 93) quanto quello metrico-rimico (vv. 24, 27, 29, 32, 67, 136, 143, 159). Le corrottele relative ai versi 27-9, in particolare, sembrerebbero dipendere da una difficoltà di lettura della lezione di inizio verso dell'antigrafo, forse dovuta a uno strappo o alla legatura del foglio corrispondente. La lezione «armamenta» (v. 138), variante unitestimoniata rispetto alla «cornamenta» (negli altri testimoni) del caprone dipinto, risulta attestata in castigliano solo al maschile; se la si accetta in qualità di possibile latinismo, si considera, tuttavia, variante peggiore, ammissibile solo a patto di individuare un raro iato con l'articolo determinativo ad essa riferito. Si segnala, infine, la presenza di varianti unitestimoniate ai versi 6, 7, 14, 21, 44, 48, 73, 77, 126, 131, 165.

mss.: MN 3168, cc. 108r-9v; MN 3915, cc. 307r-9v; MN 3985, cc. 106r-9r; RC 970, cc. 159r-64v.

Varianti:

- 2 Ipocrene: hipoqueme (MN 3915)
- 3 otra: *om.* (MN 3915); Castalia] captalia: catalia (MN 3168) capitalia (MN 3915) castilia (MN 3985) castalia (RC 970); fuente] gente: fuente (MN 3168; RC 970) gente (MN 3915; MN 3985)
- 4 En: I en (MN 3985); contiene: confunde (MN 3168)
- 5 el] al: al (MN 3915) el (MN 3168; MN 3985; RC 970); espíritu: Ritu (MN 3915)
- 6 favor: furor (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); poetas: celossos (MN 3915)
- 7 Cantar: contar (MN 3168; MN 3915; RC 970); quiero los celos: que a los hechos (MN 3915)
- 9 tener: tomar (MN 3915)
- 11 tratre: trate (MN 3985)

²²³ Da notare, tuttavia, che la lezione del verso 32 va considerata errore in Br, in quanto determina un'alterazione dello schema rimico. Viceversa, in MN 3915 essa è coerente con la rima in -ado adottata anche ai versi 34 e 36 (cfr. apparato).

- 12 que: porque (MN 3915)
- 13 se verá: sera el (RC 970); abril: el abril (MN 3168; MN 3915; MN 3985)
- 14 mujer: la hembra (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); en: ni (MN 3985); intento: momento (MN 3915; MN 3985)
- 15 apetezca: apetezca mas (MN 3168) apetezca no (RC 970); amadores: amores (MN 3168; RC 970)
- 16 Ansí: Al fin (MN 3985); dando: quando (RC 970); vuelta: bueltas (MN 3985); nuestro: mi (MN 3168); cuento: yntento (MN 3915; MN 3985)
- 20 llaman: llamais (MN 3915)
- 21 al fin ya todo: todo im fe (MN 3168) toda a mi (MN 3915) todo mi feas (MN 3985) todo a mi fee (RC 970); anda: se me a (MN 3915)
- 22 Era ella: ella era (MN 3168) era (MN 3915; MN 3985; RC 970); al: en (MN 3168; MN 3985; RC 970); él: *om.* (MN 3168); la: se la (MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 23 y: *om.* (RC 970); andaba: la amaua (MN 3168; MN 3985) la ama (RC 970)
- 24 podía] pudiera: podia (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 25 trajo] truxa: trajo (MN 3168) Tubo (MN 3915) truxa (MN 3985; RC 970)
- 26 que: qual (MN 3915)
- 27 a la rueda] rueda: a la Rueda (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); fatal: falta el (MN 3168)
- 28 y el] el: y el (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); pobre: probe (MN 3168); fuese: uuiesse (MN 3985; RC 970)
- 29 de ir a] a: de ir a (MN 3168; MN 3985) yr a (MN 3915) yr la (RC 970); cierta: otra (MN 3915)
- 30 de donde: adonde (MN 3168; MN 3915; RC 970); llamaba] llamase: lleuaba (MN 3168; RC 970) llamaba (MN 3915; MN 3985)
- 31 Renegaba: Renegaria (MN 3985); arte] harto: arte (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 32 el partir: partirse (MN 3168) partir le (RC 970); forzoso] forçado: forçoso (MN 3168; MN 3985; RC 970) forçado (MN 3915)
- 33 el alma del cuerpo: el cuerpo de el alma (MN 3985); del: de (RC 970)
- 34 congojoso: congojado (MN 3915)
- 35 en: *om.* (MN 3168)
- 36 suspiro: suspiroso (MN 3168); doloroso: amoroso (MN 3168; RC 970) fatigado (MN 3915)
- 37 Con: y con (MN 3168; MN 3985; RC 970); abrazos: braços (MN 3168; MN 3985; RC 970); la: le (RC 970); abrazando: abraçaba (MN 3168) apretando (RC 970)

- 38 junta: junto (MN 3168; MN 3985; RC 970) juntos (MN 3915); d'esta: y desta (MN 3985; RC 970)
- 39 le: la (MN 3168; MN 3915)
- 41 que: yo (MN 3915)
- 42 sin: sin a ti (RC 970); una hora poder estar: poder estar hora a ti (MN 3168) poder ora estar (RC 970)
- 43 d'este: porque (MN 3915)
- 44 m'es forzado: soi forçado a (MN 3168; MN 3985; RC 970) soy forçado (MN 3915)
- 47 ya: yo (RC 970); conocida: Consentida (RC 970)
- 48 con todo amor me saca: amor me saca a fuerca (MN 3168) amor me cassa fuera (MN 3915) amor me saca fuera (MN 3985) Amor me fuerca y saca (RC 970)
- 49 Ansí: y ansi (MN 3168; MN 3985)
- 50 ser de: ser (MN 3985); de tu: por tu (MN 3915)
- 51 fuese: fuera (MN 3915)
- 52 esto: eso (MN 3168; MN 3915; RC 970); pienses: pienso (RC 970)
- 53 tengo: tenga (RC 970)
- 54 ceguedad: Reguridad (MN 3915)
- 55 y es: lo qual es (MN 3168) *om.* (MN 3915); porque: que (MN 3168; MN 3985; RC 970)
- 56 hiciere: haçe (MN 3915); la: mi (MN 3915)
- 57 esta: estar (MN 3915; RC 970)
- 58 para: y porque (MN 3915); de: *om.* (RC 970)
- 59 dejes: dexe (MN 3915; MN 3985)
- 60 pensaré yo: yo pensare (MN 3985); guardada: segura (MN 3168)
- 62 el: tu (MN 3168; MN 3915; RC 970)
- 63 quiero: queria (MN 3985) querria (RC 970)
- 65 encarecido: engrandecido (MN 3985)
- 66 notaba: fingia (MN 3915)
- 67 quisieréis] quisieredes: quiete (MN 3168) quisieredes (MN 3915; RC 970) quisieréis (MN 3985); haced: haz (MN 3168)
- 68 donde: y adonde (MN 3168) y Como (MN 3915); a vos: *om.* (MN 3915; RC 970)
- 69 que: *om.* (MN 3915); el mío: mi gusto (MN 3168; MN 3915); con: *om.* (RC 970); está: va (MN 3168; MN 3985; RC 970) anda (MN 3915)
- 70 Con: y con (MN 3168); besando: abracando (MN 3915)
- 71 saltó: se levanto (RC 970); y: *om.* (MN 3985)

73 cargado: cercado (MN 3168) cargada (MN 3915) cercada (MN 3985; RC 970); dolores] colores: dolores (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
 75 tanta sospecha en: en tantas sospechas (MN 3985)
 76 descubierto: descubierta (RC 970)
 77 prosigue: proseguio (MN 3168; MN 3985; RC 970) començo (MN 3915); en: con (MN 3168; MN 3985; RC 970) açer (MN 3915)
 80 atravesada: atrauesado (RC 970)
 81 la: *om.* (MN 3915)
 82 la: i la (MN 3168); cabezuela: caueça (MN 3168; RC 970); le pintó: pusole (MN 3168)
 84 quiera: queria (MN 3915; MN 3985)
 86 y: *om.* (RC 970)
 87 el pintor: al punto (MN 3985; RC 970)
 88 Mas: aun (MN 3915)
 90 la dama sintió: sintio la dama (MN 3915); oídos: ardores (MN 3915)
 91 días había: bien sabia (MN 3168)
 92 le: la (MN 3915); entendía: sentia (RC 970)
 93 aunque] y avnque: aunque (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
 97 decille: decirla (MN 3915; MN 3985)
 101 quedado del: quedadose el (MN 3985)
 103 el: al (MN 3915; RC 970); nuevo: moço (MN 3915) *om.* (MN 3985)
 104 y: muy (MN 3915)
 105 con dos manos, en él fue: de mano della fue bien (MN 3915)
 106 la: le (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); ocurrió: incurria (MN 3168) incurrio (MN 3915); el: *om.* (MN 3168)
 107 corderillo: corderito (MN 3168; RC 970)
 108 puente: puerta (MN 3985)
 110 que viese por que: no se escoger la (MN 3915); viese: hiciesse (RC 970); que vía: qual via (MN 3985) que abia (RC 970)
 111 sin le: que sin (MN 3915); pudiese olgar consigo: aqueste huelgue contigo (MN 3915)
 113 borrallo: borrarle (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); podía: podria (RC 970)
 114 que allí: quella (MN 3168; MN 3985; RC 970)
 115 al: el (RC 970); fuego: juego (MN 3168; MN 3915; RC 970)
 117 la: *om.* (MN 3168; MN 3915; MN 3985)
 118 que: *om.* (MN 3168) y (MN 3915; MN 3985; RC 970)

- 119 y era: que era (MN 3168; MN 3915) *om.* (MN 3985); y hermosa: hermosa (MN 3985); yesca pura: en compustura (MN 3168) fresca y pura (MN 3985)
- 120 en que: de que (MN 3168) en quien (MN 3915) aunque (RC 970); conserva: tenia (MN 3168); fuego con: su fuego y (MN 3915); con: sin (MN 3985); llama: ella (RC 970)
- 121 Ansí: y ansi (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 123 cortoles el hilo la ventura: durole mui poco esta dulçura (MN 3168)
- 124 que: y (RC 970); vivo: rrecio (MN 3168) *om.* (MN 3985)
- 126 antes: atras (MN 3168; MN 3985; RC 970); estaba: quedaua (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 127 Y ansí, su gran: Ansi fue su (MN 3915)
- 128 por: con (MN 3985); trujo: traxo (MN 3915; MN 3985)
- 129 querido] marido: querido (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 130 pintar: pintalla (MN 3168) pintalle (RC 970)
- 131 del ya: donde el (MN 3168) que auia (MN 3915) que ya el (MN 3985) *que* el (RC 970)
- 133 qual: qual hizo (RC 970); a caso: adiede o (MN 3915)
- 134 por: con (MN 3915); la señal trocando: En algo herrando (MN 3915)
- 135 los: con (MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 136 cotejando] cotexado: cotejando (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 137 el: que el (MN 3915); antes era: hera antes (MN 3915)
- 138 sola: solo (RC 970); la: en la (MN 3915); armamenta: cornamenta (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); no mirando: discrepando (MN 3915)
- 140 inclinados: rreclinados (MN 3168)
- 143 cinquenta] veinte: cinquenta (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); lo: le (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); abrazase: abrase (MN 3168)
- 146 que: *om.* (MN 3915); dudaba: dudasse (RC 970)
- 147 que: *om.* (MN 3168; MN 3985; RC 970); cordero: corderito (MN 3168; MN 3985; RC 970); mostrase: enseñasse (MN 3915)
- 148 le: *om.* (MN 3168)
- 149 de la: del (MN 3915); ruin opinión: poca confiança (MN 3168; RC 970) conçeto Ruyn (MN 3915); tenía d'ella: de ella tenia (MN 3168)
- 150 él: *om.* (MN 3168); tan: *om.* (MN 3168; MN 3915; RC 970); quanto: que ella (MN 3915)
- 151 en: de (RC 970); creella: querella (RC 970)
- 152 y: Mas (RC 970); pintura: figura (MN 3985)

- 153 que qual pintor puede: pudiendo con pintor (MN 3168); qual: qualquiera (MN 3915) qualquier (MN 3985; RC 970); puede contrahacella: podia haçella (MN 3915)
- 154 él viese quan: supiesse que es (MN 3168)
- 155 la hallaba: estaba (MN 3915)
- 156 si: que (MN 3915)
- 157 y sin: Sin ella (MN 3915)
- 158 y: *om.* (RC 970)
- 159 se: y se (MN 3168; RC 970); arregazó: aRemango (MN 3915); y] y le: y (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 160 miró: miraba (MN 3168); contemplada: contemplando (RC 970)
- 161 fación: aficion (RC 970)
- 162 con la: a la (MN 3915); con su: por su (MN 3168; MN 3915; RC 970)
- 163 ser: tan (MN 3915)
- 164 de la que pintó él: de la de el que pinto (MN 3915)
- 165 aquello: aquellos (MN 3168; MN 3915; RC 970)
- 166 qu'el: que al (MN 3985; RC 970)
- 167 cuernos: no cuernos (MN 3915); pintado: puesto (RC 970)
- 168 a: el (MN 3168); a cordero tenerlos: tenellos cordero (MN 3985)
- 169 Es ya: siendo (MN 3168)
- 170 y más: que ha (MN 3915); es: *om.* (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970); triste: *om.* (MN 3985); cordero: era cordero (MN 3168; MN 3915; MN 3985; RC 970)
- 171 y: *om.* (MN 3168); había: deuia (MN 3168)
- 172 se: le (MN 3168); carnero: cuernos (RC 970)
- 173 iba creciendo: iba mi cuerpo (MN 3168); iba: e y el ba (MN 3915) ua (RC 970)
- 178 sereno: sauio (RC 970)
- 179 abrazó: abraça (MN 3168); rogó: pidia (MN 3168) la Rogo (MN 3915); le: que (RC 970)
- 180 si: sin (MN 3915) *om.* (RC 970); de rabia y pena: de pena y rabia (MN 3985)
- 181 es justo: astuto (RC 970); que: se (RC 970)
- Tutti i testimoni trasmettono la terzina lacunosa in Br (vv. 175-7) e necessaria allo schema metrico-rimico del componimento (A). MN 3168 presenta un verso aggiuntivo al termine della prima terzina e omette alcuni versi; tale il testo: vv. 1-3, A, 4-107, 112-55, 159-81. MN 3985 manca dei vv. 154-7 e 163-5. RC 970 omette il v. 123.

A (vv. 175-7)
el pintor su desgracia conociendo
y que disimular era mas bueno
los argumentos de ella concediendo

Testo di MN 3168. Varianti: 3 concediendo: conociendo (MN 3915; MN 3985) ha concedido (RC 970).

B
cuio valor en todo el mundo suene

Testo di MN 3168.

XXVII. «Galanes y caballeros» (cc. 54v-6r)

Opera di Pedro de Padilla, questo *romance* amoroso fu composto intorno al 1578. Inizialmente trascritto dall'autore in una raccolta poetica manoscritta autografa (MP 1579), entrò successivamente a far parte della selezione di versi accolta dall'autore nel proprio *Romancero*, pubblicato nel 1583.²²⁴ Frutto di una fase di transizione dal cosiddetto *romancero* erudito a quello artistico o *nuevo*, il *romance* presenta una rima consonante (-ado), con poche eccezioni di rima assonante (vv. 2, 14, 44).²²⁵

L'elogio della condizione di «bien enamorado» (v. 8), rivolto ai seguaci di Amore (vv. 1-2), si costruisce sul recupero di motivi topici della *fin amor* cortese: la completa sudditanza al *servitium amoris* (vv. 5-8); la costanza in amore nonostante l'alterigia della donna (vv. 9-18); l'umiltà e la riconoscenza nei confronti della dama che concede i propri favori (vv. 21-30). Nella seconda parte del componimento il poeta introduce, a suffragio dell'elogio e contro possibili detrattori, il proprio esempio di «amor verdadero» (v. 31) che non chiede altra ricompensa ai propri servigi «sino vivir engañado» (v. 38), contento delle proprie pene, nelle ben note vesti di prigioniero d'amore (vv. 47-64).²²⁶

Il testo di Br si presenta molto vicino a quello pubblicato nel *Romancero*, rispetto al quale, tuttavia, manca della quartina conclusiva. Diverse, invece, le

²²⁴ A supporre la precedenza del manoscritto – databile intorno al 1578 e, in ogni caso, anteriore al 1580 – rispetto alla raccolta a stampa sono Di Franco e Labrador nell'introduzione alla loro edizione del *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla, manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2007, p. 25.

²²⁵ Sull'uso, nel *romancero*, di consonanza e assonanza si veda *supra*, nota 189.

²²⁶ Cfr. A. M. Rodado Ruiz, “*Tristura conmigo va*”..., cit. pp. 72-3.

varianti con la versione manoscritta autografa del poeta. Nell'editare il testo sono state effettuate lievi correzioni *ope codicum* (vv. 15, 17, 39).

stampe: *pad_r*, cc. 141v-3r.

mss: MP 1579, c. 87r.

Varianti (per MP 1579, il cui testo è di difficile lettura a causa di frequenti cancellature, si ricorre all'edizione di Di Franco-Labrador 2007):

7 gallarda: discreta (MP 1579)

12 todos: todas (*pad_r*)

15 el que] que: el que (*pad_r*; MP 1579); amor: amar (MP 1579)

17 ninguna] ninguno: ninguna (*pad_r*; MP 1579)

22 le traen: traiga (MP 1579)

23 anda: ande (MP 1579)

25 paga: pague (MP 1579)

29 a: con (MP 1579)

31 Mas: y (MP 1579)

35 Que en: en (MP 1579)

37: ninguna cosa: y como ya no (MP 1579)

39 a quien] quien: a quien (*pad_r*; MP 1579); ama de veras: de veras quiere (MP 1579)

41 y así no me desengaña: No es parte a desengañarme (MP 1579)

46 desengañado: certificado (MP 1579)

47 este mal no: mi dolor (MP 1579)

49 más: en mas (*pad_r*; MP 1579)

54 más: muy (MP 1579)

55 porque: que (MP 1579); si: si io (MP 1579)

56 contento: descanso (MP 1579)

pad_r presenta una strofa conclusiva assente in Br (A). La versione di MP 1579 è la più estesa, con alcuni versi unitestimoniati; tale l'ordine dei versi: vv. 1-34, B, 35-44, C, 45-64, A.

A

porque tengo en mi pasion
el gusto depositado,
y el regalo de mi vida
en solo viuir penado.

Testo di *pad_r*. Varianti: 1 pasion: tormento (MN 1579) 3 regalo: descanso (MN 1579).

B

Los que estuvieren rendidos
del amor, tengan cuidado
quando se vieren [ilegible]
en tan trabajoso estado,
ques biuir con más contento
quando más mal sois tratado.
Y porquel Amor me ofende,
que me tiene muy obligado,

5

Testo di MP 1579.

C

que no me da más liçençia
la fuerça de mi cuidado.

Testo di MP 1579.

XXVIII. «¿Quién quiere un mozo galán y dispuesto?» (cc. 56v-7v)

Una nuova infrazione al ritmo in *arte menor* (cfr. XXVI), predominante nel *cancionero*, si realizza con questa canzone erotico-burlesca in quartine di endecasillabi in rima incrociata (ABBA). L'endecasillabo adottato è, stavolta, quello galego-portoghese, organizzato in un ritmo accentuale quaternario (accenti su prima, quarta, settima e decima sillaba nel tipo piano) e confinato, nei secoli d'oro, alla sola poesia popolareggiante, destinata al ballo e al canto.²²⁷ Prescindendo da possibili corruzioni testuali e/o metriche presenti nel nostro testo, va ad ogni modo osservato che, in componimenti così fortemente legati alla musica e all'esecuzione cantata, l'oscillazione metrica è spesso subordinata a ragioni ritmiche. Ciò detto, la regolarità del verso è assicurata, talvolta, dal ricorso ad alcune licenze metriche: anacrusi (vv. 2, 29, 30, 32, 37, 42, 44), sinafia (vv. 4 – in tutte le sue ripetizioni in quanto *estribillo* –, 5, 10, 25, 27), dialefe (vv. 2, 5, 14, 22, 34, 37, 43), oltre alle ben più comuni – e diffuse – sinalefi (in tutti i casi non segnalati come dialefe). Più complesso è il caso dei versi 11, 18 e 33, la cui regolarità metrica può essere accettata solo a patto di presupporre un'eccezionale discordanza tra accento prosodico e metrico in corrispondenza dell'accento

²²⁷ Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., p. 154.

sulla settima sillaba.²²⁸ Il componimento è costituito da undici strofe, delle quali sette, tra cui la prima, accolgono un *estribillo* in ultima posizione. La tradizione del testo, esclusivamente manoscritta, consta di quattro testimoni; il testimone più antico a noi giunto è il MN 3924, datato al 1582.

Di chiara connotazione burlesca è la descrizione delle qualità del perfetto *criado* celebrato dalla canzone: perfetto gentiluomo, musico, ballerino e domestico, sa persino prendersi cura della prole del proprio padrone (vv. 9-10). Tuttavia, se in quest'ultima attività può mostrare segni di sfiancamento (v. 11), è con la propria signora che dà il meglio di sé. In assenza del padrone, infatti, «toma por suegra a señora la vieja» (v. 23) ed è felice – al punto da servire gratuitamente un padrone che sia sposato (vv. 25-7) – di sostituirlo in camera da letto (vv. 35-6). Oltre all'esplicita componente erotica del testo, frequenti risultano le strofe suscettibili di una lettura anfibologica, nelle quali si individua un facile riferimento al membro virile dietro la persona e le attività del *criado*.²²⁹

A testimonianza della notorietà del componimento, la prima quartina si incontra nella seconda edizione dell'*Eloquencia española en arte* di Jiménez Patón, inclusa nel suo *Mercurius Trimegistus*, come esempio di sineddoche in cui «se reduce el numero finito por el infinito» («Quien quiere vn moço galan y dispuesto/ que baila, que corre, que tira a la barra/ tañe zampoña, viguela, guitarra/ y tiene cien gracias aliende de aquesto» *pat_{mer}*, c. 68v).

All'esame della tradizione – la cui forte variabilità testuale risponde probabilmente alle interferenze con un parallelo circuito di diffusione orale e cantata – la versione di Br risulta essere la più ricca e completa; la strofa costituita dai versi 29-32 è, inoltre, unitestimoniata. Ai versi 11 e 27 si è ritenuto opportuno correggere, adottando la lezione degli altri testimoni, la congiunzione copulativa «y» con l'avversativa «mas», che presenta una maggiore coerenza col dettato del testo. Altra correzione *ope codicum* è quella realizzata al verso 41 («la») mediante adozione della lezione di MN 3915 («se»).

mss: MN 3915, c. 104v; MN 3924, c. 174rv; MP 1587, c. 180rv.

²²⁸ Al supporre coincidenza tra accento prosodico e metrico i tre endecasillabi rientrerebbero, invece, nel tipo dell'endecasillabo saffico. Ivi, p. 139.

²²⁹ Il significato erotico delle espressioni disseminate lungo il componimento è facilmente desumibile dal contesto. Si veda, per alcune di esse, la già citata antologia di P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissourges, *Poesía erótica...*, cit., pp. 78-80 e pp. 329-51, in cui si incontrano, rispettivamente, un'edizione del componimento in esame e un elenco di termini ed espressioni con relativo significato anfibologico.

Varianti:

- 1 galán: gallardo (MN 3915) zagal (MN 3924)
2 tañe: corre (MN 3915); y que: que (MN 3915) i (MN 3924); danza: salta (MN 3915) bayla (MN 3924); tira: que tira (MN 3915)
3 rabel, zampoña: campoña rrabel (MN 3915)
5 En todo instrumento: tañendo rabel (MN 3915) Tomando rabel (MN 3924);
En todo instrumento es hombre: Es *con* la flauta (MP 1587)
6 casera: casero (MN 3915)
7 tonto: cuerdo (MN 3915) loco (MN 3924; MP 1587); y: *om.* (MP 1587); loco:
coco (MN 3924, MP 1587)
8 y: *om.* (MN 3915)
9 Sabe llevar: lleua Tan Bien (MP 1587)
11 mas] y: y (MN 3924) mas (MP 1587)
12 de: *om.* (MN 3915)
14 tiempo y a: quelquiera (MN 3915); tiempo: punto (MP 1587)
15 todo: perdido (MN 3915; MN 3924; MP 1587)
17 también muy: muy noble y (MN 3924)
18 sin tomar: y no tiene (MN 3924)
19 abajo: boyo (MN 3924)
22 lo: le (MN 3924)
23 a: *om.* (MN 3924)
25 al amo qu'es viudo: Si es biudo su amo (MN 3924; MP 1587); paga: paga de
(MP 1587)
26 pone: enplaza (MP 1587)
27 mas] y: mas (MN 3924; MP 1587)
34 y ante: delante (MP 1587)
35 a: *om.* (MN 3915); suplir en: cunplir sin (MP 1587)
36 la falta que hace: las faltas que hiziere (MN 3915)
37 muy gran maestro: hombre muy diestro (MN 3915); gran: buen (MN 3924)
39 muy: tan (MN 3924); una: la (MN 3915)
41 otra cosa: vna gracia (MN 3915) otra graçia (MP 1587); en: *om.* (MN 3915;
MP 1587); se] la: se (MN 3915) la (MP 1587)
42 trueca: conpra (MP 1587)
Ciascun testimone presenta una propria selezione dei versi e una disposizione di
essi differente. Ordine di MN 3915: vv. 1-4, 13, 38-44, 5-8, A, 35-7, 15, 14;
MN 3924: vv. 1-8, 37-40, 13-6, 21-4, 17-9, 9-12, 25-8; MP 1587: vv. 1-8, 13-6,
21-4, 9-12, 25-8, 41-4, 33-6.

A

serviendo a su amo es hombre discrepto
tañendo cantando a qualquiera ora

Testo di MN 3915.

XXIX. «Si las damas de la Corte» (c. 58rv)

Il manoscritto Chacón raccoglie, nella sezione dedicata ai componimenti satirici di Luis de Góngora, questa graziosa *letrilla*, opera giovanile del poeta. La versione attestata in Br è costituita da quattro strofe ottosillabiche con *pie quebrado* in posizione di *vuelta*. Pur mancando della *cabeza*, la struttura strofica rispecchia quella di un *villancico*: *mudanza* tetrastica in rima incrociata, *enlace*, *vuelta*, *estribillo* di un verso (ABBA ACC); la *vuelta* si ripete, con una leggera variazione, identica nelle prime tre strofe e conserva, nella quarta, la parola-rima. Datata da Chacón al 1585, sembra riflettere l'esperienza autobiografica di un viaggio dell'autore tra Toledo e Madrid compiuto in quell'anno con un altro ecclesiastico cordovese.²³⁰ La prima attestazione a stampa risale, tuttavia, al 1596, data in cui fu accolta in un *cuadernillo* valenzano (*qvr1d*). Diverse le pubblicazioni nel corso del primo trentennio del secolo successivo, sino all'antologia gongorina, nota come *Delicias del Parnaso*, pubblicata a Barcellona nel 1634. Ricca la tradizione manoscritta, costituita da antologie dell'autore e canzonieri miscellanei, a testimonianza della grande diffusione del componimento.

Il tema è quello, assai frequente nel *cancionero*, dell'avidità delle donne, qui, in particolare, rappresentate dalle dame che popolano la corte madrilenà. Vana è la speranza di tali cortigiane, scrupolose nel selezionare il rango dei propri pretendenti (vv. 22-8) e disposte a concedersi solo in cambio di ricchi doni (vv. 1-7)²³¹ o cospicue somme di denaro (vv. 8-21), di adescare con le loro lusinghe un provinciale nato in un quartiere losco e picaro come il Potro di Toledo.²³² Il timore di una possibile caduta nell'ingannevole rete femminile, reiterato nell'*estribillo*, rivela quanto ciò costituisse – molto più della condanna del-

²³⁰ Cfr. R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 103-4.

²³¹ Problematica l'interpretazione dei versi 3-4, a proposito dei quali Jammes congettura possa trattarsi di un riferimento a due tipi di stoffe e alla loro provenienza. Si veda al proposito il commento dello studioso all'edizione del componimento nella già citata edizione di Luis de Góngora, *Letrillas*, cit., p. 61.

²³² *Ibid.*

le cortigiane – il punto di maggior interesse per il poeta, sino a costituire il vero filo conduttore della sua produzione satirica.²³³ Da notare la triplice *annominatio* del termine «corte» presente nella prima strofa: relativa alla corte regia cui appartengono le dame oggetto di satira nel primo caso (v. 1), intesa come «la porción de tela o paño necesaria para hacer un vestido o jubón o otra cosa semejante»²³⁴ nella seconda occorrenza (v. 4) e, infine, nel senso giuridico di «medio que se da o toma en algún negocio, en el qual las partes no están conformes, para quitar las diferencias y discordias, y que queden de acuerdo» (v. 5).²³⁵

L'analisi del testo di Br in relazione alla complessità della tradizione induce a presentare alcune brevi considerazioni. Se da un lato alcune lezioni sembrano essere deteriori rispetto a quelle trédite da buona parte – o, talvolta, dalla totalità – della tradizione (si vedano i vv. 5, 12, 19, 27), non mancano casi in cui si individuano varianti adiafore, condivise con alcuni testimoni (vv. 15-6) o unite-stimoniate (v. 17, 24-5). Da notare che la variante di Br «la mía» del verso 19 va riferita alla «impusición» (v. 16) dovuta alla donna oggetto di sguardi da parte del poeta mentre la corrispondente lezione pluritestimoniata «el mío» (cfr. apparato) si riferisce al «dulce mirar» (v. 15). Si ritengono deteriori le lezioni dei versi 12 e 27, le quali determinano, nel primo caso, una ripetizione ravvicinata del termine «busquen» (vv. 12-3) e, nel secondo, una variazione del verso di *vuelta* che, altrove, tende a ripetersi sostanzialmente identico (v. 27). La lezione del verso 5 («si ellas»), per quanto chiaramente peggiore rispetto alla variante trédita unanimemente dalla tradizione («mientras»), ha ragione d'essere nella struttura anaforica che crea con l'espressione incipitaria («Si las damas», v. 1) che ne fa una seconda protasi rispetto all'apodosi data dal verso di *vuelta* («busquen otro», v. 6).

Testimoni tardi del componimento: BU 147, cc. 186r-7r; MN 4269, cc. 362r-3r [*olim* 166r-7r]; MRAE 23, cc. 137v-8r.

stampe: *qvr1d*; *fl12*, c. 90rv; *rg*^{III}, c. 429r; *vic*, c. 66r; *hoz*, c. 69r; *dp*, cc. 149v-50r.

mss.: AA, II, cc. 56v-7v; BC 2056, c. 116rv; CP 74, cc. 113v-4v; MLG M 7 3 21, pp. 222-3; MLG M 7 3 22, cc. 159r-60r; MN 2892, c. 110rv; MN 3795, cc. 138v-9r; MN 4075, cc. 101r-2r; MN 4118, cc. 84v-5r [*olim* 98v-9r]; MN 4130, cc. 159r-60r; MN 8645, cc. 130v-1v; MN 17557, cc. 89v-90r; MN

²³³ Cfr. R. Jammes, *La obra poética...*, cit., p. 69.

²³⁴ *Diccionario de Autoridades*, tomo II (1729), s.v. «corte», accez. 10.

²³⁵ Ivi, accez. 5.

19004, c. 60r-1r [*olim* 40r-1r]; MN*ch*, II, pp. 38-9; MP 2801, cc. 113v-4v; MRAE RM 6790, cc. 261v-2r; MRAE RM 6791, cc. 140v-1v; NYHS B2360, cc. 333v-4r; NYHS B2362, cc. 160v-1v; NYHS B2384, cc. 25v-7r; NYHS B2465, cc. 124r-5r; PeU 187, p. 217; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15, cc. 224r-5r.

Varianti (per *qvr1_d* si ricorre all'ed. anastatica di García de Enterría 1974a, n. 17; CP 74 presenta alcune correzioni in posizione sovrilineare di altra mano, di cui si dà conto in apparato mediante la sigla CP 74'; per impossibilità di reperire fisicamente il testimone, la *collatio* di SSC B 3 9 è tratta dall'edizione di Jammes 1963, pp. 52-6):

1 Si: que (MN 17557)

2 quieren: buscan (*qvr1_d*) piden (*f12*; *rg*^{III})

3 dos piezas: dos cortes (*f12*; *rg*^{III}) un Corte (MRAE RM 6790); piezas: bueltas (MN 17557) del: de (AA)

4 del: de (AA)

5 si ellas: mientras (*qvr1_d*; *f12*; *rg*^{III}; *vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC58 2 15)

7 yo: *om.* (*f12*; *rg*^{III}); soy: e (MRAE RM 6790)

10 quieren: piden (*qvr1_d*; *f12*; *rg*^{III}; MN 17557)

11 tienen pestañas: pestañas tienen (MN 3795); ellos: otros (MRAE RM 6790)

12 busquen quien guste de: Alquilen quien quiera (*qvr1_d*; *f12*; *rg*^{III}; *vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15); vellos: dellos (MN 2892)

13 y: *om.* (*rg*^{III}) o (MN 17557)

15 por un: la del (*vic*; *hoz*; *dp*; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) la de (AA) a cada (MN 17557) cada (PeU 187') la de de (NYHS B2362)

16 de: da (*f12*); haber impusición: ser imposicion (*qvr1_d*; MN 17557; PeU 187') ser con presuncion (*vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645;

- MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B 2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15)
- 17 ha: he (MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 4130; MN 19004; SeCC 58 2 15); salir: auer (*qvrI_d*) acudir (*fI2*; *rg^{III}*; *vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15)
- 18 a: *om.* (*qvrI_d*; MRAE RM 6790) veinte: quinze (*vic*)
- 19 la mía fue: que yo llegue (*qvrI_d*; *fI2*; *rg^{III}*) fue el mio de (*vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) el mio fue (MN 17557) fue mio de (NYHS B2362)
- 20 busquen: busque (NYHS B2384)
- 23 tomalle: tomallo (*vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15)
- 24 el: por (*vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15); sello: ello (NYHS B2362)
- 25 con armas y: Lleuar el (*vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) *que* lleua el (MN 17557) lleuar un (MRAE RM 6790); real: un Real (MN 17557)
- 26 damas: dama (*hoz*; *dp*; AA; CP 74; MN 3795; MN 4118; MP 2801; MRAE RM 6790; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465)
- 27 sirvalas: Buscad (*vic*; *hoz*; *dp*; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; PeU 187; SeCC

58 2 15) busquen (AA; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; SSC B 3 9) buscar (NYHS B2384) Busque (MN 2892; NYHS B2465)

La versione di *qvrI_d* è costituita dalle prime tre strofe di Br seguite da altre quattro: vv. 1-21, A-D. Due di esse si ritrovano nella versione di *fI2* e *rg^{III}*: vv. 1-21, A, D. Il testo di *vic*, *hoz*, *dp*, CP 74, MLG M 7 3 21, MLG M 7 3 22, MN 2892, MN 3795, MN 4075, MN 4118, MN 4130, MN 8645, MN 19004, MN*ch*, MP 2801, MRAE RM 6790, MRAE RM 6791, NYHS B2360, NYHS B2362, NYHS B2384, NYHS B2465, PeU 187, SSC B 3 9 e SeCC 58 2 15 ordina diversamente le strofe e include tre delle strofe aggiuntive attestate in *qvrI_d*: vv. 1-14, 22-8, A, C, 15-21, D. AA e BC 2056 seguono quest'ultima disposizione ma omettono la strofa A. MN 17557 presenta una propria disposizione e una strofa unitestimoniata (E); tale l'ordine dei versi: vv. 1-21, A, 22-8, C, E, D.

A

Si a mi demanda y porfia
mostrandose muy honestas
dan mas terribles respuestas
que cañones de cruxia.
Para tanta artilleria
busquen otro
[que yo soy nacido en el Potro].

5

Testo di *qvrI_d*. Varianti: 1 Si a mi demanda y porfia: y si como la fantasia (MN 17557); porfia: porfias (MN 3795) 3 terribles: recias las (*vic*; *hoz*; *dp*; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) estrañas (MN 17557) 5 artilleria: celugia (*fI2*) celoxia (*rg^{III}*).

B

Si la que en la religion
entra, dicen que ha de ser
la tienda del mercader
la casa de aprovacion.
Non quiero ser frayle, non,
busquen otro
[que yo soy nacido en el Potro.]

5

Testo di *qvrI_d*.

C

Si algunas viejas Vicarias,
no quiero llamarlas viejas
mientras ellas son pellejas,
ellas se asorran de agalas
Vayan al Peru por barras,
busquen otro
[que yo soy nacido en el Potro.]

5

Testo di *qvrI_a*. Varianti: 1 viejas Vicarias: damas bizarras (*vic; hoz; dp; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MNch; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15*) diosas biçarras (MN 17557) 2 quiero: las quiero (*vic; hoz; dp; AA; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MNch; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15*) les quiero (BC 2056; NYHS B2360); llamarlas: dezir (*vic; hoz; dp; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MNch; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15*) llamar (AA; BC 2056) decid (MN 4075) 3 mientras ellas son: Gastan el tiempo en (*vic; hoz; dp; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MNch; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15*) gastan su tiempo en (AA; BC 2056); ellas son: el tiempo en (MN 17557) 4 ellas: y ellas (*vic; hoz; dp; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MNch; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15*); de agalas: en gar-ras (*vic; hoz; dp; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 17557; MN 19004; MNch; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15*) 5 al: nel (BC 2056) 6 busquen: y busquen (*vic; hoz; dp; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MNch; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15*) o busquen (MN 17557).

D

Si se precian por lo menos
que unos Duques las requesten

y a vn Marques sueños le cuesten
y al Conde muchos serenos.

Servidores tan rellenos

5

huelalos otro,

que yo soy nacido en el potro

Testo di *qvrI_d*. Varianti: 1 precian: *acauan* (MN 17557); por lo: *quando* (*f12*; *rg^{III}*) 2 que: *de que* (*f12*; *rg^{III}*; *vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15); unos Duques: *vn Duque* (*f12*; *rg^{III}*) *Duques* (*hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 8645; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) *el duque* (MN 17557); requesten: *requeste* (*f12*; *rg^{III}*) *requestan* (*dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4130; MN 19004; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) *Requesta* (MN 17557) 3 y: *que* (*rg^{III}*) *om.* (CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 19004; MRAE RM 6791; PeU 187; SeCC 58 2 15); *vn Marques*: *Marqueses* (*vic*; *hoz*; *dp*; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15); *sueños*: *sueño* (*vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4118; MN 4130; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SeCC 58 2 15); *le cuesten*: *le cueste* (*rg^{III}*) *cuestan* (*vic*; *hoz*; *dp*; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) *le cuestan* (BC 2056) *le questa* (AA; MN 17557) 4 *al Conde*: *a vn Conde* (*f12*; *rg^{III}*; AA; BC 2056) *a Condes* (*vic*; *hoz*; *dp*; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 3795; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) 5 *Servidores*: *a seruidores* (*vic*; *hoz*; *dp*; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 19004; MN*ch*; MP 2801; MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) *serbidora* (MN 17557); *tan*: *estan* (AA; BC 2056) *costan* (MN 17557); *rellenos*: *llenos* (*vic*; *hoz*; *dp*; AA; BC 2056; CP 74; MLG M 7 3 21; MLG M 7 3 22; MN 2892; MN 4075; MN 4118; MN 4130; MN 8645; MN 17557; MN 19004; MN*ch*; MP 2801;

MRAE RM 6790; MRAE RM 6791; NYHS B2360; NYHS B2362; NYHS B2384; NYHS B2465; PeU 187; SSC B 3 9; SeCC 58 2 15) 6 huelalos: sirvalos (*f12*; *rg*^{III}) busquen (AA) 7 soy: e (MRAE RM 6790).

E
si alguna conbersaçion
entran diçiendo a de ser
la tienda del mercadero
la cassa de aprobaçion
no quiero ser frayle no 5
que busquen otro
que yo soy [*nacido en el Potro.*]

Testo di MN 17557.

XXX. «Bella pastorcica» (c. 59rv)

Questo breve *villancico* esasyllabico si sviluppa a partire da una canzoncina popolareggiante, costituita da una quartina con rima consonante nei versi pari e con verso ipometro (v. 4); ad essa seguono due strofe, strutturate in *mudanza* tetrastica, *enlace*, *vuelta* e due versi di *estribillo* (ABCB/ DEED DBCB). Il componimento fu pubblicato in uno dei *cancionerillos* valenzani (*qvr1c*) nel 1596 e copiato, negli stessi anni, in un florilegio manoscritto, il MN 17557.

Il recupero colto del personaggio della *morena*, proprio della lirica popolareggiante e in netta contrapposizione all'ideale cortese della dama dalla pelle d'avorio, determina una poco originale variazione nella declinazione del *topos* delle catene d'amore:²³⁶ la straordinaria bellezza della pastora, estranea agli schemi convenzionali («nueva hermosura», v. 7) ma, al pari della dama aristocratica, capace di far innamorare con un solo sguardo dei suoi occhi chiari, determina l'ineluttabilità del destino di prigionia del poeta-amante, la cui «deuda» (v. 15) si riverbera nella pena a tutti manifesta. Da notare la discrepanza della persona verbale adottata dal poeta per riferirsi alla donna: il confidenziale «tú» della *letra*, consono all'ispirazione popolareggiante del testo, muta nel reverenziale «vosotras» della poesia colta nelle due strofe.

La *copla* iniziale [NC 2314] dovette avere una buona circolazione, come sembrano rivelare sia l'attestazione, in duplice copia, in veste di *cabeza* ad altre strofe («Morena que adoro») in un *cancionero* torinese (ToU 1-14), sia la sua

²³⁶ Sulla diffusione del motivo nella lirica *cancioneril* si veda A. M. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va*» ..., cit., pp. 72-3.

citazione integrale in una *ensalada* pubblicata nel 1597 («Antona, Iuana y Belisa», *qvr5_b*).²³⁷ Un interessante eco sembra, inoltre, potersi leggere in una *letra* copiata in un *cancionero* manoscritto tardo quale il MN 3725, c. 49r («Bella zagaleja/ del color moreno/ blanco milagro/ de mi pensamiento»). Ad ogni modo, l'*incipit*, di carattere formulare, dà avvio a diversi componimenti per cui si vedano, ad esempio, il *Romancero* di Pedro de Padilla («Vella pastorcica/ viendos no ay mal rato», *pad_r*, c. 296rv) e il florilegio manoscritto MP 1581, c. 193v («Bella pastorcica/ idolo del templo»).

Entrambi i testimoni attestano un testo più ampio rispetto a quello copiato in Br.

stampe: *qvr1_c*; *qvr5_b* (vv. 1-4).

mss.: MN 17557, c. 19rv; ToU 1-14, cc. 11v-2r (ToU 1-14_a) (vv. 1-4); ivi, cc. 56v-7r (ToU 1-14_b) (vv. 1-4).

Varianti (per *qvr1_c* e *qvr5_b* si ricorre all'ed. anastatica di García de Enterría 1974a, nn. 23 e 14):

1 pastorcica: pastorcilla (*qvr1_c*) pastorzita (*qvr5_b*)

4 das: days (*qvr1_c*; MN 17557; ToU 1-14_a; *qvr5_b*)

5 Pastorcica: Pastorcilla (*qvr1_c*)

6 gozáis: guardays (*qvr1_c*)

8 palma: plaza (*qvr1_c*)

12 das: days (*qvr1_c*)

14 a unos: esos (*qvr1_c*; MN 17557)

20 das: days (*qvr1_c*)

La versione di *qvr1_c* presenta una strofa conclusiva unitestimoniata in aggiunta alle due di Br; tale il testo: vv. 1-20, A. Pur omettendo una delle strofe di Br (vv. 5-12), MN 17557 costituisce il testimone più ricco del componimento, con due strofe unitestimoniate; tale l'ordine dei versi: vv. 1-4, B, 13-20, C.²³⁸

A

Ojos donde mora
todo mi thesoro,
cabellos que al oro
deslustra y desdora,
mexillas de aurora

5

²³⁷ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., II, p. 1635.

²³⁸ La strofa iniziale di MN 17557 coincide, con alcune varianti, con la prima strofa di ToU 1-14_a e ToU 1-14_b. I due componimenti proseguono poi con strofe differenti.

rosada y serena,
no miente quien dize
que me days pena

Testo di *qvrI_c*.

B

Morena que adoro
de negro cauello
que afrentais con ello
las ebras de loro
divino thesoro
que al alma encadena
no miente [quien dize
que me dais pena.]

5

Testo di MN 17557.

C

Aunque escondo el fuego
callar no me uale
que el humo que sale
Le descubre luego
si a caso lo niego
rraçon me condena
no miente [quien dize
que me dais pena.]

5

Testo di MN 17557.

XXXI. «Al camino de Toledo» (cc. 60r-1v)

Questo *romance* moresco (assonanza a-a), incentrato sugli amori del cavaliere moro Adulce, viene attribuito a Pedro Liñán de Riaza sulla base di una nota in margine presente in uno dei più antichi testimoni manoscritti, il MN 4127.²³⁹ Dal punto di vista metrico le quartine sono intercalate, a intervalli di due, da un *estribillo* distico, costituito da un settenario e un endecasillabo e assonanzato col *romance*. Pubblicato nel 1593 sia nella *Flor tercera* di Moncayo

²³⁹ Il poeta toledano cantò, in effetti, le imprese e gli amori di diversi cavalieri mori per cui si veda J. F. Randolph (ed.), Pedro Liñán de Riaza, *Poesías*, cit., pp. 258-94.

che nel *Ramillete* di Pedro Flores, confluì nella terza sezione del *Romancero general* del 1600; notevole la trasmissione manoscritta, all'interno della quale Br costituisce l'unico testimone conservato in Italia.

Adottando una struttura perfettamente bipartita,²⁴⁰ il *romance* canta l'infelice amore di Adulce e Zaida. Nella prima parte (vv. 1-30) vengono presentati i due amanti, geograficamente divisi (l'uno a Toledo, l'altra a Sagra) ma uniti da uno stesso dolore, causato dalla rispettiva lontananza: se Zaida, recuperando un motivo di matrice classica, invia il proprio pensiero a far visita all'amato assente (vv. 5-8), Adulce contempla la topica immagine dell'amata dipinta che porta dipinta nell'anima (vv. 21-4). La seconda parte del componimento (vv. 31-60) è, invece, costituita dall'apostrofe *in absentia* alla donna da parte di Adulce, in cui si riprende e sviluppa il motivo dell'immagine interiore della donna mediante l'interessante variante dell'apparizione e conseguente dialogo in sogno.

Nell'editare il testo si è intervenuto a correggere *ope codicum* alcune minime corrottele legate alla trasmissione del componimento (vv. 37, 55).

Testimoni tardi del componimento: MN 3723, cc. 174r-5v.

stampe: *f3_{mon}*, cc. 80r-1r; *rf4*, cc. 63v-4v; *rg*, cc. 68v-9r.

mss.: BU 125, cc. 3v-4r; MN 4127, pp. 36-8; MN 17557, c. 60rv; MP 996, c. 80rv.

Varianti (per *f3_{mon}* e *rf4* si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, III e V):

2 dejó: dexe (BU 125)

4 un: el (*f3_{mon}*; *rf4*; *rg*; MN 4127; MN 17557; MP 996)

6 encarga: engaña (MN 4127)

8 Adulce: dulce (BU 125)

10 morir: memoria (*rf4*)

12 le manda: demanda (BU 125)

13 y: que (BU 125)

15 Venturoso: o dichoso (*rf4*)

16 y yo sin dicha: yo desdichada (MN 17557); otras: tras (*rf4*)

²⁴⁰ Il *romance* rientra, pur con la variante del discorso riportato da Zaida nella quarta quartina (vv. 15-8), in una delle strutture più comuni del *romancero* moresco che è quella costituita da narrazione+monologo. Cfr. A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit. p. 142. Da notare, tuttavia, che tale struttura bipartita e perfettamente simmetrica si registra esclusivamente nella versione attestata in Br, per cui si veda *infra* l'apparato delle varianti.

- 18 yo: y yo ($f3_{mon}$; rg); por: porque ($rf4$); quedarme: quedar ($f3_{mon}$; rg ; MN 4127)
 quedo ($rf4$); la: *om.* ($f3_{mon}$; rg); sagra: zamba (MN 17557)
- 21 su: la (BU 125)
- 23 pintaron: pintava en (MN 17557)
- 24 como: *que* con (BU 125); la: los (MN 4127)
- 27 a: y (BU 125); quejas: queja ($rf4$)
- 28 con: o con (MN 17557); a las: a (MN 17557)
- 33 respecto: respectos ($f3_{mon}$; $rf4$; rg ; MN 17557); mal nacido: me an mouido
 ($f3_{mon}$; rg) mal nacidos ($rf4$; MN 17557)
- 34 a: que a ($f3_{mon}$; rg); míos: mios le (MN 4127) tuos (MN 17557); acobarda:
 acobardan ($rf4$; rg) acompañan (MN 17557)
- 36 gloria: honrra (MN 4127); a: *om.* ($f3_{mon}$; $rf4$; rg ; MN 4127) en (MN 17557);
 llama: aguarda ($rf4$) amas (MN 17557)
- 37 beldad: verdad ($f3_{mon}$; rg ; MN 17557); y] a: y ($f3_{mon}$; $rf4$; rg ; MN 4127; MN
 17557)
- 38 favor: saber ($rf4$) firmeza (MN 17557)
- 40 morir: memoria ($rf4$)
- 41 A: *om.* (MN 4127); hablo: me hablo (MN 4127)
- 42 habla: hablas ($f3_{mon}$; rg)
- 44 de: por (MN 4127); verme: auerme ($f3_{mon}$; rg)
- 45 se acerca: te acercas ($f3_{mon}$; rg)
- 47 contra: entra (MN 4127)
- 48 yo: que ($f3_{mon}$; rg ; MN 4127); abrasalla: acaballa (MN 4127)
- 51 celosa, me riñe: celoso me finjo ($f3_{mon}$; rg)
- 52 a: *om.* (MN 4127)
- 53 busco: buscan (MN 4127)
- 54 cansado: pensando (MN 4127)
- 55 le: le has ($f3_{mon}$; rg); respondo] responde: responde ($f3_{mon}$; rg) respondo (MN
 4127)
- 58 el: al ($f3_{mon}$; rg)

La versione di $f3_{mon}$, rg e MN 4127 è più lunga di Br e presenta due quartine aggiuntive alla fine del componimento (A). Al contrario, in $rf4$, BU 125, MN 17557 e MP 996 si trasmettono versioni tronche del testo: $rf4$ e MN 17557 copiano, infatti, i vv. 1-40; BU 125 e MP 996 si limitano a trascrivere i vv. 1-30.

A

Cayda espera en la fortuna
 y en el tempo que no para
 y entrambos los trata el mundo

Varianti:

- 4 a jurar: a juzgar (MN 17556) juzgar (MP 996)
 7 qu'éstas: estos (MN 17556)
 10 vanamente: malamente (MN 17556; MP 996)
 12 alegre: hermosa (MN 17556; MP 996)
 15 Enriza: ençierra (MN 17556; MP 996)
 18 vendrá: venra (MP 996)
 22 rosadas] doradas: rrosadas (MN 17556; MP 996)
 23 en: a (MN 17556; MP 996)
 26 si bate el amor: si el amor bate (MN 17556; MP 996)
 Le versioni di MN 17556 e MP 996 aggiungono al testo di Br due strofe conclusive (A).

A

Mira Los meses floridos.
 que libreas tan biçarras.
 que les da el curso del çielo
 desposado con el alva
 y mira Los del estio 5
 arrastradas por sus plaças.
 a bista del esquadron
 de las mieses condenadas
o hedad falsa
 [malamente creyda y adorada] 10
 Deja a menalio que llore
 las joras y las palabras.
 que Por seluas mas seguras.
 desparçio La libre planta
 considera amiga el tiempo 15
 solo jueZ de esta causa
 que hara de mi cruel
 si a tantos buenos arrastra
o hedad falsa
 malamente creyda y adorada 20

Testo di MN 17556. Varianti: 11 menalio: Menalao (MP 996) 12 joras: oras (MP 996).

XXXIII. «Bien pensara quien me oyere» (cc. 63r-4v)

Questa canzone di tema amoroso in sei *décimas* (nella rubrica si incontra il sinonimo, attestato al tempo, «Decenas») si ascrive all'interno della produzione poetica di Lupercio Leonardo de Argensola.²⁴³ Ciascuna *décima* è costituita da due *redondillas* con rima incrociata, legate da due versi centrali di *enlace* (AB-BA AC CDDC) secondo una struttura strofica denominata *décima espinela*. Fu pubblicata varie volte nel corso del primo trentennio del XVII secolo, la prima delle quali nella *Flor* del 1602 (*f*12), sino a trovare accoglienza nell'edizione delle *Rimas* dell'autore nel 1634. Ricchissima la tradizione manoscritta, che riflette la notevole diffusione della produzione poetica di Lupercio e consente di retrodatare di almeno un decennio la data di composizione della canzone;²⁴⁴ ai testimoni individuati va, peraltro, aggiunto il manoscritto MP 1581, la cui «Tabla» annuncia il componimento in corrispondenza di carte a noi non pervenute (cc. 67r ss.).

Ormai lucidamente approdato al porto del *desengaño* (vv. 1-10), il poeta canta le ragioni che l'hanno indotto ad abbandonare la prigionia amorosa (v. 9) e a recuperare la ragione (vv. 11-30); la condanna, tuttavia, non colpisce il comportamento crudele della donna, coerente con una tradizione cortese fatta propria dal poeta, quanto la «descortesía» (v. 23), l'inganno e le false illusioni ingiustamente generate nell'amante (vv. 31-40). A quanti si prestano ad ascoltare il suo canto il poeta assicura di aver ormai lasciato il proprio *servitium amoris* e di non maturare – per quanto legittimo – alcun proposito di vendetta (vv. 39-44); al contrario, avendo ormai del tutto cancellato dal proprio cuore la crudele donna e le sue «sinrazones» (v. 53), dichiara di essere pronto a lasciarsi tutto alle spalle per poter finalmente iniziare una nuova vita (vv. 45-60). Al ritmo pacato e solenne del canto contribuisce la sapiente distribuzione di immagini metaforiche, legate al mondo animale e vegetale (vv. 15-8, 19-20) e al *topos* delle fiamme d'amore (vv. 43-4, 49-50), oltre a similitudini legate alla rappresentazione del poeta-amante (vv. 3-4, 28-30, 59-60). Spicca, per la sua forza poetica, la similitudine finale della muta del serpente: dell'amore di un tempo non sono rimaste neppure le ceneri (vv. 43-4) per cui, deciso a tagliare tutti i ponti con la responsabile di tanto dolore, il deluso amante sceglie di lasciare alla donna, seppur a malincuore, tutti i pegni d'amore a lei offerti per dare finalmente inizio ad un rinnovamento totale della propria vita, proprio come fa il serpente che muta la propria pelle «para renovar sus días» (v. 60).

²⁴³ Cfr. J. M. Blecua (ed.), Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, cit., pp. 43-5.

²⁴⁴ Si veda al proposito quanto detto in *Introduzione*, pp. 14-5 e nota 24.

All'interno della vasta tradizione la versione testuale di Br risulta molto prossima a quella tradata da MP 996. Nell'editare il testo si è corretta *ope codicum* una corruzione di Br (v. 18), probabilmente dovuta a una cattiva lettura da parte del copista.

Testimoni tardi del componimento: MN 7149, pp. 928-30.

stampe: *f12*, cc. 106v-7v; *rg*^{III}, cc. 434v-5r; *lab*, pp. 78-80; *prim2*, cc. 20v-1v; *arg*, pp. 10-2.

mss.: AA, II, cc. 106r-8r; BeBL 143/86, cc. 94r-5r; LB 18706, cc. 58v-9v; MN 2856, cc. 114v-5r; MN 2883, pp. 137-9; MN 3214, cc. 63r-4r; MN 4054, cc. 103v-4r; MN 4104, c. 89rv; MN 4117, cc. 198v-9r; MN 4141, pp. 150-1; MN 4271, pp. 359-62; MP 812, cc. 113r-4r; MP 996, cc. 73v-5v; MRAE RM 6898, cc. 192v-4r; NYHS B2425, c. 305r-6r; NaN I E 49, cc. 59v-61r; NaN XVII 30, pp. 49-51; PeU 182, cc. 65r-6v; PeU 184, cc. 58v-60r; PeU 192, cc. 67r-8v; SU 247-9, c. 511rv; SaMP 154, cc. 102r-3r; TP 521, cc. 136v-7v.

Varianti (PeU 192 offre, in alcuni casi, varianti alternative in posizione sovrilineare. Se ne dà conto come segue: prima la lezione registrata a testo – indicata con riferimento al ms. –, poi la lezione posta in posizione sovrilineare – indicata con sigla del ms. con apice ' –; si realizza, per le varianti sovrilineari, apparato positivo):

5 Créalo: pues sepa (BeBL 143/86) creame (MN 4104; NYHS B2425; SaMP 154) digalo (MP 812); mal: bien (MN 2856)

6 mas: y (*prim2*; AA; BeBL 143/86; LB 18706; MN 2856; MN 2883; MN 4104; MN 4117; MP 812; MRAE RM 6898; NYHS B2425; NaN I E 49; NaN XVII 30; SaMP 154); sepa: piense (AA) entienda (BeBL 143/86); quien: si (MN 2856); se: me (*f12*; *rg*^{III}; BeBL 143/86; MP 812; TP 521)

7 duro: fiero (AA; MN 2856; MN 4104; NYHS B2425; SaMP 154); amor: mal (*prim2*; MRAE RM 6898); me: le (MN 3214); oprima: prima (*f12*)

8 mismo: duro (AA)

9 pude: puede (*f12*; *arg*; AA; LB 18706; MP 812) pueda (MN 2856) pudo (*rg*^{III}) puedo (MN 2883; MN 4141); pude romper la: voi cortando mi (MN 4117)

10 disimular: desimula (AA) disimulo (MN 4117)

11 que: mas (LB 18706; MN 4117; NaN I E 49); las: mis (*prim2*; AA; MRAE RM 6898)

12 me: le (MP 996) *om.* (NaN I E 49); dejaron: estoruaron (*lab*; *prim2*; AA; MN 4054; MRAE RM 6898; NaN I E 49) quitaron (MN 2856); la salida: lastimada (LB 18706)

- 13 aunque: sin que (*prim2*; AA ; MRAE RM 6898); hermosura: fortuna (MN 2856); lo: me (MN 4117)
- 14 rompí: rompe (*lab*; LB 18706) ronpio (NYHS B2425; SaMP 154); con: per (*lab*; *arg*) por (*prim2*; AA; BeBL 143/86; LB 18706; MN 2856; MN 3214; MN 4054; MN 4141; MN 4271; MP 996; MRAE RM 6898; NYHS B2425; NaN I E 49; PeU 182; PeU 184; PeU 192; SU 247-9; SaMP 154; TP 521); sus: las (LB 18706)
- 16 según: como (NYHS B2425; SaMP 154); las: les (*lab*; AA)
- 18 la que: aquella que (NYHS B2425; SaMP 154); la da] helada: lo da (*f12*; *rg*^{III}; MN 3214; MN 4054; MN 4141; MN 4271; PeU 192; SU 247-9) se da (*lab*) la da (*prim2*; *arg*; AA; BeBL 143/86; LB 18706; MN 2856; MN 2883; MN 4117; MP 996; MRAE RM 6898; NYHS B2425; NaN I E 49; PeU 182; PeU 184; TP 521) le da (MP 812) dan (SaMP 154); se: la (*prim2*; AA; MN 2883; MRAE RM 6898) lo (MN 4054)
- 19 a: y a (*f12*; *rg*^{III}; *lab*; *prim2*; *arg*; AA; BeBL 143/86; LB 18706; MN 2856; MN 2883; MN 3214; MN 4054; MN 4117; MN 4271; MP 812; MP 996; MRAE RM 6898; NYHS B2425; NaN I E 49; PeU 182; PeU 184; PeU 192; SU 247-9; SaMP 154; TP 521) está: es mas (*lab*)
- 20 las aves hacen: hazen las aues (*f12*; *rg*^{III}; *lab*; *arg*; LB 18706; MN 2856; MN 2883; MN 3214; MN 4054; MN 4117; MN 4141; MN 4271; MP 812; NYHS B2425; NaN I E 49; PeU 182; PeU 184; PeU 192; SaMP 154; TP 521) alçan las abes (BeBL 143/86; PeU 192'; SU 247-9) lleuan las aues (*prim2*; AA; MRAE RM 6898)
- 22 el: mi (MN 4117)
- 23 pero: mas (*f12*; *rg*^{III}; *prim2*; *arg*; BeBL 143/86; MN 2856; MN 2883; MN 3214; MN 4104; MN 4117; MN 4141; MN 4271; MP 812; MP 996; MRAE RM 6898; NYHS B2425; PeU 182; PeU 184; PeU 192; SU 247-9; SaMP 154; TP 521) y (AA; NaN I E 49; NaN XVII 30) en: con (AA; MN 2883; NaN XVII 30)
- 24 mengua: muestra (MN 4054)
- 25 acabó: acaba (LB 18706; SU 247-9)
- 26 ya: y (*f12*; *rg*^{III}; *lab*; MN 4117; MN 4141; MP 812; NaN XVII 30; TP 521)
- 27 y: ya (*f12*; *rg*^{III}; LB 18706; MN 2856; MN 4104; MN 4141; MP 812; NYHS B2425; SaMP 154; TP 521); me: lo (AA)
- 28 que: *om.* (MN 4104); siempre: no siempre (*arg*; AA; MN 2856; MN 4117; MP 812; TP 521); un: el (BeBL 143/86; MN 2856; MN 4271; PeU 192; SU 247-9); no: *om.* (*arg*; AA; MN 2856; MN 4117; MP 812, TP 521)
- 32 señora, no es: no es agrauio o (AA)

- 33 no: ni (MN 2856)
- 34 cautivo: esclavo (MN 2856) sujeto (PeU 192) cautiuo (PeU 192')
- 35 mas: mas yo (MN 4117); tiniendo: estando (AA; MN 4117) quien tiene (MN 2856)
- 36 dar: deis (MN 4117); que: *om.* (MN 2856)
- 37 llegando: en llegando (MN 4117)
- 38 traiga: cobre (NaN I E 49); desengaño: sufrimiento (*prim2*; MRAE RM 6898)
- 39 pide: espera (AA)
- 41 Mas: Pero (BeBL 143/86; MN 4054; MN 4271; PeU 184; PeU 192'; SU 247-9) *om.* (PeU 192); yo: ya (*f12*; *rg*^{III}; *lab*; AA; MN 4141; MP 812; MRAE RM 6898; NaN I E 49; TP 521) *om.* (BeBL 143/86; MN 4054; MN 4271; PeU 184; PeU 192; PeU 192'; SU 247-9); tengo: soy (*lab*) sigo (*arg*; MN 2883; MN 3214) estoi (*prim2*; AA; BeBL 143/86; MN 4271; MRAE RM 6898; PeU 184; PeU 192'; SU 247-9) aprueuo (MN 4054) es (MP 812); este: desse (*lab*; *prim2*; AA; MRAE RM 6898; SU 247-9) ese (MN 4117; MP 812) deste (BeBL 143/86; MN 4271; PeU 184; PeU 192') yo tal (PeU 192); intento: ni tento (MN 4054) mi intento (MP 812)
- 42 turbar: estornar (*lab*) ocupar (NaN XVII 30)
- 43 que: pues (MN 4054); aun: *om.* (MN 2883; MN 4054; NaN XVII 30)
- 44 se: no (*lab*) me (*prim2*; AA; MRAE RM 6898); ha llevado: va lleuando (*prim2*; MRAE RM 6898)
- 45 Alguno: algunos (NaN I E 49; NaN XVII 30); dirá: diran (NaN I E 49) dizen (NaN XVII 30)
- 46 y que: porque (*arg*; BeBL 143/86; MN 4271; NaN I E 49; NaN XVII 30; PeU 182; PeU 184; PeU 192; SU 247-9); de los: dessos (*lab*)
- 47 siempre quedan: quedan siempre (*prim2*; MRAE RM 6898); las: los (*arg*)
- 48 pues: mas (BeBL 143/86; MN 3214; MN 4117; MP 812; NaN I E 49; NaN XVII 30; PeU 182); sepa: crea (*f12*; *rg*^{III}; BeBL 143/86; MN 2883; MN 4141; MN 4271; MP 812; PeU 184; PeU 192; SU 247-9; TP 521); el: vn (*lab*)
- 49 puede: pudo (*prim2*; *arg*; MN 2883; MN 3214; MRAE RM 6898; NaN XVII 30; PeU 182)
- 50 fue: *om.* (*lab*); en: vnos (*lab*)
- 51 la: mi (NaN I E 49)
- 52 las: mis (AA; MN 2856; MN 2883; MN 4117; NaN I E 49)
- 53 porque: pues que (*f12*; *rg*^{III}; *lab*; MN 4054; MN 4117; MN 4141; MP 812; NaN I E 49) pues (TP 521); vuestras: nuestras (AA)

54 me: le (*f12*; *rg*^{III}); dieron: han dado (*f12*; *rg*^{III}; *prim2*; *arg*; AA; MN 4104; MN 4141; MP 812; MRAE RM 6898; NYHS B2425; SaMP 154; TP 521); carta: cartas (*lab*)

55 y tal estoy que: desengañado (NYHS B2425; SaMP 154)

56 tengáis: tengas (*prim2*)

57 no: *om.* (NaN I E 49; NaN XVII 30); mover: tener (*f12*; *rg*^{III}; *lab*; MN 4054; MN 4141) escurar (NaN I E 49; NaN XVII 30) andar en (MP 812; TP 521)

59 qual: como (NaN XVII 30); la: *om.* (NaN I E 49; NaN XVII 30)

60 sus: mis (*f12*; *rg*^{III}; MN 4054; MN 4141; NaN XVII 30; SU 247-9; TP 521) *f12*, *rg*^{III}, *prim2*, MN 4141, MP 812, MRAE RM 6898 e TP 521 presentano i vv. 26-27 in ordine invertito. AA offre una versione più lunga del componimento, le cui strofe sono disposte come segue: vv. 1-20, 31-40, 21-30, 51-60, 41-50, A. La versione di MN 2856, invece, più breve (omette i vv. 41-50), segue un differente ordine: vv. 1-20, 31-40, 51-60, 21-30. I testimoni NYHS B2425 e SaMP 154, molto vicini tra loro, omettono la quinta strofa (vv. 41-50). MN 4104 copia solo tre strofe; tale il testo: vv. 1-10, 21-40, 51-60. NaN XVII 30 omette la seconda strofa (vv. 11-20).

A

si me nombrais asi os nonbro	
sienpre uiuo con cuidado	
de contino recatado	
i la barba so buel honbro	
i tal estoi que me asonbro	5
de que en mi corta bentura	
no este la suerte segura	
y que digan malas lenguas	
que a sido por propias menguas	
lo que fue por desventura	10

Testo di AA.

XXXIV. «Niña, acuérdate de mí» (c. 65rv)

Profondamente debitrice di modalità *cancioneriles* risulta essere questa breve canzone in *redondillas*, di cui la prima funge da *cabeza* e le successive quattro danno forma alle due strofe. Secondo una consuetudine assai diffusa nella struttura del genere nel *Siglo de oro*, la *vuelta* di entrambe le strofe non si limita a recuperare lo schema rimico della *cabeza* ma ne ripete integralmente gli

ultimi due versi in veste di *estribillo* (ABBA/ CDDC ABBA). La tradizione del testo consta di due soli manoscritti, i quali sembrano, peraltro, rinviare ad una circolazione esclusivamente italiana.

Il tema dell'alienazione di sé nell'oggetto d'amore da parte dell'amante cortese viene declinato mediante il ricorso a due figure centrali della poesia *cancioneril*: l'antitesi e il poliptoto. Se la coppia antitetica ricordo/oblio percorrere e sostanza l'intero componimento, è attraverso il poliptoto che il poeta esprime la condizione paradossale propria dell'amante cortese di godere della perdita di sé in quanto espressione centrale dello stato amoroso. I temi del breve componimento, delineati in nuce nella *cabeza* (invocazione alla donna; *topos* degli occhi verdi; antitesi ricordo/oblio; alienazione dell'amante), vengono recuperati e ampliati nelle due strofe. L'amplificazione si associa, in alcuni casi, ad un processo di geminazione: nella prima strofa il ricordo dell'amante, richiesto alla donna, trova corrispondenza nel ricordo degli occhi della donna da parte del poeta (v. 6); analogamente, nella seconda strofa, accanto agli occhi verdi della donna, il poeta introduce i propri, bagnati dalle lacrime dei tormenti amorosi. Tale espediente di sdoppiamento, associato all'insistita reiterazione pronominale della I e III persona (per indicare l'amante in sé e alienato da sé) e della II (riferita alla donna), contribuisce alla resa icastica dello stato di annullamento dell'amante, che finisce col confondersi con l'oggetto d'amore. Da ricondurre, infine, ad un'ibridazione della poesia colta con formule e temi della poesia popolareggiante è l'appellativo «niña» – e forse, almeno in parte – il colloquiale uso del «tú» con cui il poeta si rivolge alla donna.

Dal punto di vista filologico i due testimoni appaiono assai prossimi; il testimone vaticano RV 840, tuttavia, sembra presentare alcune lezioni deteriori rispetto a Br.

mss.: RV 840, c. 16v.

Varianti:

5 me olvido: oluidado (RV 840)

6 me: le (RV 840)

9 que: y (RV 840)

16 mis: tus (RV 840)

18 razón: bien que (RV 840)

XXXV. «Regalando el tierno vello» (cc. 65v-6v)

Si tratta di un secondo *romance* (assonanza o-o), dopo quello sul lamento di Olimpia (cfr. XI), di ispirazione ariostesca. Costituito da sei quartine, il componimento è intercalato, a cadenza di ogni due, da un *estribillo* tristico di settenari assonanzato nei versi dispari col *romance*. Pervenutoci anonimo, fu pubblicato per la prima volta nella *Septima parte* della *Flor* di Francisco Enríquez nel 1595 e poi accolto nella corrispondente sezione del *Romancero general* del 1600. La sua composizione va, tuttavia, anticipata almeno agli inizi dell'ultimo decennio del secolo, a far fede la testimonianza del manoscritto MN 4127, datato al 1592. La precoce diffusione in Italia è attestata dal florilegio vaticano RV L VI 200, del 1599.

Il *romance* ha come tema la storia d'amore di Angelica e Medoro. La complessa vicenda dei due amanti, narrata da Ariosto nei libri XIX, XXIII e XXIX del *Furioso*, ebbe notevole risonanza nel panorama letterario spagnolo e fu fonte d'ispirazione privilegiata per i poeti *romanceriles*. Accanto ai primi, spesso immaturi e stucchevoli, esperimenti, si registrano, in particolar modo a partire dal 1580, componimenti di discreto interesse che rivelano una profonda assimilazione e una consapevole rielaborazione dell'episodio del poema italiano da parte del *romancero nuevo*,²⁴⁵ sino ad opere magistrali come il celebre *romance* gongorino «En un pastoral albergue» (1602).²⁴⁶ A differenza di altri *romances* più o meno coevi e prima del lungo *romance* di Góngora, «Regalando el tierno vello» opta per una visione d'insieme della storia dei due personaggi orlandiani in cui, in sole sei quartine, si delinea una rappresentazione pressoché simultanea dei due momenti chiave della storia d'amore, ossia la cura delle ferite di Medoro da parte di Angelica – gesto che determina l'innamoramento della bella principessa (vv. 1-22) –²⁴⁷ e quello in cui i due amanti incontrano Orlando, folle

²⁴⁵ Cfr. M. Chevalier, *Los temas ariostescos...*, cit., pp. 17-29.

²⁴⁶ Per una ricostruzione dei maggiori studi critici dedicati al *romance* e per una panoramica della fortuna della vicenda sentimentale dei due personaggi ariosteschi in Spagna e, in particolar modo, nella produzione gongorina si rinvia a J. Lara Garrido, *Prolegómenos para una lectura desde el Furioso del "Romance de Angélica y Medoro" de Góngora*, in P. Tanganelli (a cura di), *La tela de Ariosto. El "Furioso" en España: traducción y recepción*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 51-99.

²⁴⁷ Si tratta di un tema assai frequentato dal *romancero* cosiddetto ariostesco, per cui si vedano, ad esempio, i *romances*: «Sobre la desierta arena», «Embuelto en su roxa sangre», «La felicísima suerte», «Con aquellas blancas manos», «La heridas que a Medoro», «La eridas de Medoro», «El cuerpo herido en sus braços», «La ciudadana del prado» e il sonetto «Del blanco pecho de el felize moro», rispettivamente nn. 74-8, 80, 81, 79, 99, 100 dell'antologia di M.

di gelosia (vv. 23-33). Il processo di miniaturizzazione lirica soggiacente al *romance* determina, dunque, un drastico ridimensionamento spazio-temporale della vicenda, che reca con sé un'originale rielaborazione dell'incontro della coppia con l'eroe.²⁴⁸ L'arrivo irruento di Orlando nella selva si configura come una sorta di riadattamento della ben più complessa vicenda ariostesca che porta l'eroe a scoprire la storia tra l'amata e il cavaliere moro (*Furioso* XXXIII, 100-124),²⁴⁹ e del successivo fortuito incontro dei tre personaggi sulle coste di Tarragona (XXIX, 57-65). D'altra parte anche Ariosto, mediante una brevissima prolessi, aveva preannunciato tale cruciale incontro (XIX, 42): la tecnica della sospensione della narrazione si converte, dunque, nel *romance*, in un finale aperto, secondo un procedimento retorico proprio del *romancero* che, dando per nota la storia che racconta, «le lanza al oyente una sugerencia de conclusión».²⁵⁰ Discorso a parte va fatto per la versione, in gran parte differente, tradita da MN 4127, la quale sembra rievocare – pur con un notevole grado di rielaborazione – il seguito della trama ariostesca e, in particolare, la fuga dei due amanti mediante l'espedito dell'anello magico (XXIX, 57-74).

Nell'editare il testo, palesemente corrotto nella quarta strofa (vv. 16-9), si è intervenuto con tre correzioni *ope codicum* (vv. 16, 17).

stampe: f7, c. 123rv; rg, c. 249v.

mss.: MN 4127, pp. 84-5; RV L VI 200, c. 12v.

Varianti (per f7 si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, IX):

1 vello: pecho (MN 4127)

2 de: en (MN 4127)

Chevalier, *Los temas ariostescos...*, cit., pp. 252-62, 310-2 (il nostro *romance* viene editato alle pp. 299-301, n. 96a-b).

²⁴⁸ Nella rielaborazione *romanceril* viene meno, tra l'altro, la figura del pastore e della sua dimora, in cui i due amanti, dopo la guarigione di Medoro, dimorano per circa un mese e celebrano le proprie nozze per poi mettersi in viaggio per il Catai. Allo stesso modo si appiattisce lo sfasamento temporale tra l'immediato innamoramento di Angelica e quello successivo di Medoro; a tal proposito è interessante che il confronto tra le ferite del corpo e quelle d'amore siano riferite entrambe a Medoro nel *romance* (vv. 12-5) mentre investono rispettivamente il giovane moro e la bella figlia del Gran Can nel *Furioso* (XIX, 27-9).

²⁴⁹ Tale vicenda è, peraltro, rievocata in numerosi *romances*. Si vedano il componimento «La mucha furia que llevó el caballo» e i *romances* «Helo, helo por do viene/ el valiente Mandricardo», «Suspenso y embevecido», «Aquí gozava Medoro», «Ardiendo en raviolo celo», raccolti da M. Chevalier, *Los romances ariostescos...*, cit., pp. 262-82, nn. 82-6.

²⁵⁰ Su tale modalità formale che il *romancero nuevo* eredita dal *viejo* si veda G. Di Stefano, *Finales de romances...*, cit., in particolare p. 1959.

4 un: *om.* (RV L VI 200)
 5 mira: *linPia* (MN 4127)
 6 sus piadosos ojos: los suyos piadosos (*f7; rg; MN 4127; RV L VI 200*)
 8 sus labios: los suyos (MN 4127; RV L VI 200)
 9 Oh: Ay (*f7; rg; MN 4127; RV L VI 200*)
 11 invidioso, invidioso: imbidioso (*f7; rg; MN 4127*)
 16 Enternecida] enternecido: Enternecido (*f7; rg*) Enternecida (MN 4127); las]
 sus: las (*f7; rg; MN 4127*)
 17 Angélica de Medoro] el de angelica piadoso: Angelica de Medoro (*f7, rg,*
 MN 4127)
 18 entre sus brazos le cura: le cura con propia mano (*f7; rg; MN 4127*)
 20 Oh: Ay (*f7; rg; MN 4127*)
 22 invidioso, invidioso: imbidioso (*f7; rg; MN 4127*)
 25 descubriéndolos: descubriendoles (RV L VI 200)
 26 llega: llega (*f7; rg*)
 27 viendo: viendo a (*f7; rg*)
 28 al: del (*f7; rg*)
 31 Oh: Ay (*f7; rg*)
 33 invidioso, invidioso: imuidioso (*f7; rg*)
f7, rg e MN 4127 dispongono in un distico i tre versi dell'estribillo (i vv. 10-1, 21-2, 32-3 di Br sono disposti su un unico verso). Il testo di MN 4127 coincide con le altre attestazioni solo nella prima parte per poi proseguire con 4 quartine differenti; tale il testo: vv. 1-22, A. RV L VI 200 trasmette una versione più breve, che sembra risentire delle ripetizioni di un'esecuzione musicale; la disposizione dei versi è la seguente (e indica l'estribillo, ripetuto dopo ogni quartina): vv. 1-4, B, e, 5-8, e, 12-5, e, 23-6.

A

La yndiana que bido	
venir el rrayo celoso	
desPerto al dormido amante	
y diole su anillo de oro	
Anbos por el ayre buelan	5
abraçados y goçosos	
pareciendo desde el suelo	
luçes Planetas y Polos	
Ay moro benturoso	
que a todo el mundo tienes embidioso	10
El conde que ya los pierde	

a mirar se buelbe el olmo
 donde bio quescrito estaba
 aqui me goço medoro
 Alçando el braço derriba 15
 ojos rrama letra y tronco
 açiendo del monte vega
 como rrio caudaloso
Ay moro benturoso
Que a todo el mundo Tienes embidioso 20

Testo di MN 4127.

B
 diciendo aquestas palabras
 aquestas palabras

Testo di RV L VI 200.

XXXVI. «¡Arriba!, gritaban todos» (cc. 67r-8r)

Ancora un *romance* (assonanza a-a) appartenente al sottogenere moresco, con *estribillo* intercalato a cadenza di ogni due quartine. Dal punto di vista metrico la struttura dell'*estribillo*, mutevole nelle diverse ripetizioni e tra le varie attestazioni del componimento, sembra risentire dell'oscillazione propria di un'esecuzione musicale, della quale ci offre, peraltro, preziosa testimonianza il *cancionero* MN M 1370-2. Databile intorno al 1589, anno in cui viene copiato nel florilegio classense RaCl 263, fu pubblicato per la prima volta nella terza parte della *Flor* da Moncayo nel 1592 e, l'anno successivo, nel *Ramillete* di Flores, per poi confluire nella terza sezione del *Romancero general* del 1600; i diversi testimoni manoscritti, alcuni dei quali conservati in area italiana, danno conto di una capillare diffusione del *romance* in diverse aree del regno.

Il componimento trae spunto dall'assalto moro alla città di Baza, la quale registra una discreta presenza nel *romancero* moresco (cfr. LIV);²⁵¹ tuttavia, come spesso accade in tali *romances*, il riferimento toponomastico costituisce una semplice cornice appena abbozzata all'interno della quale si situano le vicende amorose del cavaliere moro.²⁵² Con un ritmo frenetico e incalzante, scandito dalle esclamative reiterative dell'*estribillo*, il *romance* del «valiente Lisa-

²⁵¹ Cfr. A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit., pp. 128-31.

²⁵² Ivi, pp. 16-7.

ro» (v. 3) si centra sul binomio cortese guerra-amore. La confusione tra il nome del re e quello dell'amata Lisarda da parte dell'eroe (vv. 7-9) dà avvio alla trasposizione erotica dell'intera spedizione militare, cui soggiace il motivo della donna come fortezza da assaltare (vv. 41-4).²⁵³

Testimoni tardi del componimento: MN 3723, c. 318rv; NYHS B2377, cc. 24r-5r.

stampe: *f3_{mon}*, cc. 15v-6r; *rf4*, cc. 55r-6r; *rg*, c. 49r.

mss.: MN 17557, c. 61v; MN M 1370-2, p. 67; MP 1581, c. 126rv; RaCl 263, c. 169rv.

Varianti (per *f3_{mon}* e *rf4* si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, III e V):

3 valiente: famoso (MN M 1370-2); Lisaro: Lisardo (*rg*; MN M 1370-2; MP 1581)

4 asalta: asaltan (MN 17557)

5 y aunque: quando (*f3_{mon}*; *rf4*; *rg*)

6 le: se (*f3_{mon}*); mueve: icita (*rf4*)

7 mi: su (*f3_{mon}*; *rg*)

8 al: a (MN 17557)

9 Lisarda: Lisara (*rf4*) Lisarda viva (MN 17557; MP 1581) Lysardo (MN M 1370-2)

10 mas: y (MN M 1370-2); y dice: y dice y dice (MN M 1370-2)

13 Pesa: pesan (MP 1581); su: el (*rf4*); su pensamiento: sus pensamientos (MP 1581)

16 no: *om.* (*f3_{mon}*; *rg*); altas: mas altas (*f3_{mon}*; *rg*)

18 la: le (*f3_{mon}*; *rf4*; *rg*) lo (MN 17557; MP 1581)

19 vuelta: bueltas (MN 17557; MP 1581); de aquellos: den aquellos (RaCl 263)

21 Lisarda: Lisara (*rf4*) Lisarda viva (MN 17557; MP 1581)

25 qué: no es (*rf4*; RaCl 263)

26 vive: biui (MN 17557); la: *om.* (MP 1581; RaCl 263); esperanza: confiança (RaCl 263)

27 su: *om.* (*f3_{mon}*); Lisarda: Lisara (*rf4*)

28 pida: diga (RaCl 263); viva: uiue (RaCl 263); Lisarda: Lisara (*rf4*)

29 Señ: señal (RaCl 263)

²⁵³ Ivi, pp. 100-1. Al proposito, si veda anche A. Carreño, *El romancero lirico...*, cit., pp. 83-4 e nota 60.

- 30 no hay voz que pueda estorballa: de que ella viue en su alma (RaCl 263);
voz: vez ($f3_{mon}$; rg); estorballa: alcançalla ($f3_{mon}$; rg)
- 31 Son sus ansias sus memorias: y aunque la lingua da boses (RaCl 263); sus
memorias: su memoria ($rf4$)
- 32 y ansí publica sus ansias: diçe en el çentro del alma (RaCl 263); publica: re-
pite ($rf4$)
- 37 viva: arriua (MN 17557; MP 1581)
- 38 creyó: penso ($f3_{mon}$; rg) y bio (MP 1581); al cielo llegaba: a rriua bolaua (MN
17557); llegaba: llegara ($f3_{mon}$; rg)
- 40 porque: que por (rg); su: por su ($f3_{mon}$)
- 41 Lisarda: Lisara ($rf4$); aspira: espera (MP 1581)
- 42 a Baza ‘saltaba: asaltaua a Baça ($f3_{mon}$; rg); asaltaba: assalta ($rf4$)
- 43 qu’es más alta: y en medio de ($f3_{mon}$; rg) pues mas alta ($rf4$); esta: *om.* (MN
17557); victoria: memoria ($rf4$; MP 1581)
- 44 y: *om.* ($f3_{mon}$; rg ; MN 3723); repite: publica ($f3_{mon}$; rg) rreplitio (MN 17557)
- 45 Lisarda: Lisara ($rf4$)

Notevoli le varianti relative all’*estribillo* tra i testimoni: in Br esso è costituito da quattro versi, mentre gli ultimi due versi di esso si semplificano in un unico verso bimembre («arriba arriba») in $f3_{mon}$, rg e RaCl 263 e in uno trimembre in $rf4$ («arriba arriba arriba»). MN 17557 e MP 1581 ripetono, inoltre, «viva lisarda viva» anziché «viva lisarda», secondo una variante che incontriamo in Br solo nell’ultima strofa (v. 46). $rf4$ presenta un ordine dei versi differente, con alcune varianti nell’ultima ripetizione dell’*estribillo*, a chiusura del componimento; tale il testo: vv. 1-24, 37-49, 25-32, A. RaCl 263 si interrompe al verso 36. MN M 1370-2 trascrive, tra le linee dello spartito musicale, la prima quartina (vv. 1-4) e l’*estribillo* (vv. 9-11) del *romance*.

A

y por dezir arriba, dize,
viua Lisarda viua,
y buelue y dize, arriba, arriba. (corsivo del testo)

Testo di $rf4$.

XXXVII. «Vuestro dolor desigual» (cc. 68v-70r)

Br fornisce l’unica attestazione a noi nota di questa lunga canzone amorosa di ispirazione *cancioneril*. Le sei strofe sono costituite da altrettante *coplas cas-*

tellanas con rima incatenata (ABBA CDDC);²⁵⁴ diversi i casi di consonanza imperfetta.

Dinanzi ad un improvviso «dolor desigual» della donna, con un atto di grande galanteria l'amante cortese decide di sacrificare sé stesso e accogliere tale dolore nel proprio cuore (vv. 1-12). Attraverso una cavillosa argomentazione centrata sulla topica antitesi fuoco-neve, il poeta indaga le cause di tale «accidente» occorso all'amata e giunge alla conclusione di aver personalmente sciolto, con le fiamme del proprio amore, il «sumo hiel» della donna (vv. 13-40). Segue, dunque, a mo' di congedo, l'invito all'amata a congiungere i due corpi e i rispettivi stati di fuoco e gelo al fine di pervenire in tal modo a un condiviso piacevole tepore, ultimo e definitivo rimedio al dolore di entrambi (vv. 41-8).

Nell'editare il testo si è ricostruita, sulla base dello schema metrico-rimico, la seconda sillaba della lezione «pecho» (v. 15), collocata in posizione rimica e illeggibile a causa di uno strappo della carta del manoscritto.

XXXVIII. «Dulce Filis, si me esperas» (c. 70rv)

Si tratta di una breve canzone amorosa in *redondillas* di due strofe le cui *vueltas* recuperano integralmente gli ultimi due versi della *cabeza* come *estribillo* (ABBA/ CDDC ABBA); nelle due *mudanzas* si registrano due consonanze imperfette (vv. 6-7; 13 e 16).²⁵⁵ Fu pubblicata per la prima volta nel 1593 da Pedro Flores sia nella quarta che nella sesta parte del *Ramillete*; inclusa l'anno seguente dall'antologista nella *Flor sexta*, passò quindi alla sesta sezione del *Romancero general* e, a testimonianza di un duraturo successo, nel 1631 veniva pubblicata nuovamente nella *Segunda parte de la primavera* di Francisco de Segura.²⁵⁶ Discreta la diffusione manoscritta, tanto spagnola quanto italiana,

²⁵⁴ Sebbene verso la fine del XVI secolo si verifichi una scissione delle due *redondillas* che formano tale strofa, già autonome dal punto di vista metrico (la forma ABBA CDDC è la più comune), la struttura sintattica di alcune *redondillas* di «Vuestro dolor desigual» induce a propendere per una loro aggregazione in una strofa composta. Si vedano, a tal proposito, i versi 41-8, costituiti da una triplice subordinata avversativa, da cui dipendono una finale e una consecutiva (vv. 41-4), la cui principale è collocata nella seconda semistrofa (vv. 45-6). Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., pp. 284-7.

²⁵⁵ Nell'editare il componimento nel *romancero* pastorale di Lope de Vega, Carreño lo definisce un «romance [...] en redondillas» e sottolinea come la *redondilla* sia la strofa predominante nel teatro lopesco degli stessi anni. Cfr. A. Carreño (ed.), Lope de Vega, *Rimas humanas...*, cit., pp. 27 e 54.

²⁵⁶ Assente nella *princeps* del 1629, fu inserita a partire dalla seconda edizione di questa antologia. Cfr. A. Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico...*, cit., III, pp. 447-62. L'elenco

mediante la quale, peraltro, è possibile retrodatare il componimento almeno al 1588 (data di MP 1587). Sebbene nessun testimone aureo a noi giunto offra notizie di autorialità, la canzone si lega, almeno dal XVIII secolo, al nome di Lope de Vega rientrando, così, nella produzione sparsa dell'autore.²⁵⁷ Certo è che, prescindendo da possibili imitazioni, il nome di Filis richiama d'immediato il *disfrazo* pastorale lopesco del pastore Belardo e del proprio amore per l'attrice Elena Osorio.²⁵⁸

Le due strofe esprimono, con ricorso ad altrettante metafore topiche, lo stato di struggimento del poeta, in balia degli incostanti e inconcludenti favori della donna con cui ella ne alimenta il sentimento amoroso senza offrire reali concessioni. Il tono irriverente e ironico della *cabeza*, reso tanto dall'ipotetica con apodosi all'imperativo (vv. 1-2) quanto dalla successiva espressione colloquiale (vv. 3-4) – reiterata nell'*estribillo* –, smaschera il disinganno del poeta, maturato nel doloroso ricordo della fedifraga amata.²⁵⁹

Nell'editare il testo si è corretto il probabile *lapsus calami* del copista intervenuto al primo verso.

stampe: *rf4*, cc. 25v-6r; *rf6*, cc. 354v-5r; *f6*, cc. 13v-4r; *rg*, c. 154r; *prim2^{II}*, c. 100rv.

mss.: MN 3884, c. 335v; MP 1587, c. 146rv; MiT 1001, c. 4v; RV 840, c. 33r.

Varianti (per *rf4*, *rf6* e *f6* si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, V, VII e VIII):

1 Filis: niçis (MP 1587); esperas] asperas: esperas (*rf4*, *rf6*; *f6*; *rg*; *prim2^{II}*; MN 3884; MP 1587; MiT 1001; RV 840)

6 sus llamas: tu llama (RV 840)

8 atices: tiçes (RV 840)

10 de quando en quando: que en aguardando (MP 1587); de: de en (RV 840)

11 que: *om.* (MP 1587); burlando: de veras (*rf6*)

12 de veras: burlando (*rf6*)

13 horrendo: ardiendo (*rf4*; *rf6*; *f6*; *rg*; *prim2^{II}*; MN 3884; MiT 1001)

completo delle riedizioni si può consultare anche nell'elenco delle *Fonti a stampa* della presente edizione, p. 399.

²⁵⁷ Fu inclusa nella *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de don Frey Lope de Vega Carpio del hábito de San Juan*, 21 voll., Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1776-9, XVII, n. 21, p. 450. Cfr. A. Carreño, *El romancero...*, cit., p. 143, nota 80.

²⁵⁸ Per il ciclo di *romances* pastorali che Lope compose sulla coppia Belardo-Filis si veda A. Carreño, *El romancero lírico...*, cit., pp. 137-58.

²⁵⁹ Ivi, p. 142.

14 es mi pena semejante: son mis penas semejantes (RV 840)
 15 que con: teniendo (RV 840)
 16 estoy de hambre: de hambre me estoy (RV 840)
 17 Esperando: Con tu esperar (*rf4*; *rf6*; *f6*; *rg*; *prim2^{II}*; MN 3884; MP 1587; MiT 1001; RV 840); desesperas: desespere (*rf4*; *rf6*; *rg*; *prim2^{II}*; MN 3884; MiT 1001; RV 840)
 18 con: pues (*rf4*; *rf6*; *f6*; *rg*; *prim2^{II}*; MN 3884; MP 1587; MiT 1001; RV 840)
 19 que: *om.* (*rf4*; *f6*; *rg*; *prim2^{II}*; MN 3884; MP 1587; MiT 1001; RV 840); burlando: de veras (*rf6*)
 20 de veras: burlando (*rf6*)
 La versione di *rf4*, *rf6*, *f6*, *rg*, *prim2^{II}*, MN 3884, MP 1587, MiT 1001 è costituita da tre strofe e da una differente disposizione dei versi; tale il testo: vv. 1-8, A, 13-20, B, 9-12. Ancora diverso l'ordine dei versi in RV 840: vv. 1-4, 13-6, 9-12, 5-8, A, B, 17-20.

A

No es bien *que* encenderme quieras
 sin fauor de quando en quando
que es mucho para burlando
y poco para de veras.

Testo di *rf4*. Varianti: 2 sin: con (MP 1587; RV 840); de: de en (RV 840) 3 burlando: de veras (*rf6*) 4 de veras: burlando (*rf6*).

B

Si mandas, porque no das
 si lo has de dar, dalo junto,
 y si junto, dalo a punto,
 y sino, no mandes mas.

Testo di *rf4*. Varianti: 2 si lo: y si (RV 840) 3 y: *om.* (MP 1587); dalo: dale (*prim2^{II}*) das dalo (MP 1587); a: al (*rf6*; RV 840) 4 y: u (RV 840).

XXXIX. «Muerte, si te das tal prisa» (cc. 71r-3r)

Si tratta del terzo ed ultimo *romance* di ispirazione ariostesca (assonanza i-o) copiato in Br (cfr. XI, XXXV). Pubblicato per la prima volta da Luis de Medina nell'ottava parte della *Flor* nel 1596, confluì nella corrispondente sezione del *Romancero general* del 1600; due i testimoni manoscritti a noi giunti. Nella

rubrica di Br si incontra l'unica testimonianza di un'attribuzione del componimento alla poetessa Catalina Zamudio.²⁶⁰

Il *romance* rielabora la vicenda della morte di Zerbino tra le braccia dell'amata Isabella, narrata nel canto XXIV del *Furioso* (ottave 77-87) e molto apprezzata sia in Italia che in Spagna; se, infatti, «la agonía del joven caballero y la pena de la dulce Isabela se cantaban en todas partes en Italia a fines del siglo XVI»,²⁶¹ in Spagna non mancarono ottave e *romances* ispirati alle sfortunate peripezie della coppia.²⁶² «Muerte, si te das tal prisa» sembra rivelare un sapiente equilibrio tra recupero e rielaborazione della fonte italiana; si configura, infatti, come il felice risultato di un esercizio di amplificazione glossatoria dei due nuclei concettuali principali delle corrispondenti ottave del *Furioso*: da un lato, il proposito di Isabella di seguire l'amato nel destino di morte (ottave 80-2), dall'altro, l'accorato monito di Zerbino a continuare a vivere e custodire il ricordo del loro amore (ottave 83-4).²⁶³ L'esercizio amplificatorio determina un'accentuazione della drammaticità del dialogo, dovuta all'introduzione di alcuni artifici retorico-stilistici, quali l'apostrofe alla morte, pronunciata dalla principessa galiziana (vv. 1-16), e l'immagine del tempio commemorativo nel cuore della donna (vv. 53-60).

Grazie alla tradizione manoscritta è possibile sanare la lacuna condivisa dai due testimoni a stampa, relativa ai versi 25-8; a tal proposito le lezioni offerte

²⁶⁰ Su tale figura e sulle ipotesi legate ai componimenti a lei attribuiti si veda quanto detto in *Introduzione*, pp. 33-4 e nota 91.

²⁶¹ M. Chevalier, *Los temas ariostescos...*, p. 60.

²⁶² Numerosi sono i componimenti – *romances* ma non solo – raccolti da Chevalier. In particolare, si riferiscono all'episodio della morte di Zerbino i componimenti «De gran flaqueza ya no caminava», «En seguimiento de Orlando» accanto al nostro «Muerte, si te das tal prisa», per cui cfr. *ivi*, pp. 91-3, 95-9, 110-3, rispettivamente nn. 10, 12 e 20.

²⁶³ «[...] Non vi pensate già, mia vita,/ far senza me quest'ultima partita. (80, vv. 7-8)/ Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi;/ ch'io vo' seguirvi o in cielo o ne lo'nferno./ Convien che l'uno e l'altro spirito scocchi,/ insieme vada, insieme stia in eterno./ Non sì tosto vedrò chiudervi gli occhi,/ o che m'ucciderà il dolore interno,/ o se quel non può tanto, io vi prometto/ con questa spada oggi passarvi il petto. (81)/ De'corpi nostri ho ancor non poca speme,/ che me' morti che vivi abbian ventura./ Qui forse alcun capiterà, ch'insieme,/ mosso a pietà, darà lor sepoltura [...] (82)»; «[...] Io vi priego e supplico, mia diva,/ per quello amor che mi mostraste, quando/ per me lasciaste la paterna riva;/ e se comandar posso, io vel comando,/ che fin che piaccia a Dio, restiate viva;/ né mai per caso pogniate in oblio/ che quanto amar si può, v'abbia amato io. (83, vv. 2-8)/ Dio vi provvederà d'aiuto forse,/ per liberarvi d'ogni atto villano,/ come fe' quando alla spelonca torse,/ per indi trarvi, il senator romano./ Così (la sua mercé) già vi soccorse/ nel mare e contra il Biscaglin profano:/ e se pure avverrà che poi si deggia/ morire, allora il minor mal s'elleggia. (84)» R. Ceserani, S. Zatti (eds.), Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e cinque canti*, Torino, Utet, 2006, pp. 859-61.

da Br sembrano preferibili rispetto alle varianti attestate in BU 125 – che, peraltro, offre spesso lezioni deteriori –: la lezione «ahora» (v. 25), in particolare, costituisce il secondo elemento della correlazione introdotta da «Que» (v. 21) nella quartina precedente e, insieme alla lezione «de» («vacío/ de mi bien», vv. 26-7), restituisce unità ed equilibrio strutturale alla correlazione presente tra le due quartine. Nell’editare il testo di Br si è, ad ogni modo, intervenuto a sanare alcuni *lapsus calami* del copista (vv. 12, 17, 60).

stampe: f8, cc. 139v-40v; rg, c. 309rv.

mss.: BU 125, cc. 54r-5r.

Varianti (per f8 si ricorre all’ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, X):

- 2 llevarme: quitarme (BU 125)
- 4 poderío: señorío (BU 125)
- 5 buscado: tomado (BU 125)
- 6 su: la (BU 125)
- 9 O: y (f8; rg)
- 11 que: que el (f8; rg; BU 125)
- 12 solo: todo (BU 125); tu] su: tu (f8; rg) su (BU 125)
- 14 esas: estas (f8; rg)
- 16 dejas: queda (f8; rg)
- 17 Siguirale] siguirasle: seguirele (f8; rg; BU 125)
- 18 seguirale: seguirele (f8; rg)
- 19 hará: y hara (f8; rg); vidas: obras (BU 125)
- 20 esta mano: estas manos (BU 125)
- 22 guardar: dexar (BU 125)
- 23 quiso: quise (BU 125)
- 24 infame: infante (BU 125)
- 25 ahora: Morire (BU 125)
- 27 de: que (BU 125)
- 30 he: ha (rg); servido: seguido (f8; rg; BU 125)
- 31 seguirele: le seguire (f8; rg; BU 125)
- 34 con: en (f8; rg; BU 125)
- 37 castísima: carissima (BU 125)
- 38 con: en (f8; rg)
- 40 al: om. (BU 125)
- 43 su limite: sus limites (f8; rg) su Ley misma (BU 125)
- 44 allega: y llega (f8; rg)

46 fuere: fuera (BU 125)
 54 qu'escurezca las: no los altares (BU 125)
 58 en: *om.* (BU 125)
 59 se diga: digan (BU 125)
 60 sino: y no (BU 125); Zerbino] çeruinos: Cerbino (*f8*; *rg*, BU 125)
f8 e *rg* omettono una quartina (vv. 25-8).

XL. «Junto a esta laguna» (cc. 73r-4r)

«Romance y letra junto» è la rubrica con cui il copista introduce questa *ensalada*, formata da un *romancillo* (assonanza a-e) e un *villancico* (ABB/ CDDC CBB). Il *villancico* ha una struttura polimetrica: la *cabeza* tristica è ottosillabica con verso centrale ipometro – probabilmente da interpretare come un quadrisillabo, con reiterazione legata all'esecuzione musicale – mentre nelle strofe, dopo le *redondillas* esassillabiche delle *mudanzas*, si torna all'ottonario rispettivamente in *enlace* e *estribillo*. Per quanto riguarda la *vuelta*, in analogia con il corrispondente verso della *cabeza* (v. 22), si tratta verosimilmente di un *pie quebrado* quadrisillabo, reiterato al verso 29 e singolo al verso 36. L'*ensalada* fu accolta, in una versione più estesa rispetto al testo offerto da Br, nel *Ramillete quarto* e, poi, nella *Sexta parte* della *Flor*; da lì confluì nella sesta sezione del *Romancero general*. La tradizione manoscritta, eccezion fatta per il solo testimone di Br, rivela, invece, una diffusa circolazione del solo *villancico*.

Nel *romancillo*, cui è da ascrivere una chiara funzione di cornice, una fanciulla offre la descrizione dello scenario silvestre in cui è stata abbandonata dal proprio amante; l'ultima quartina, pronunciata da un narratore esterno in terza persona, funge da raccordo e introduce il canto della giovane. È, dunque, nel *villancico* che si dispiega il lamento amoroso della «niña de la vega» (vv. 17-8), la cui rievocazione dei «perdidos bienes» (v. 26) e dei «despojos» della propria «fee» (vv. 35-6) tra colli solitari inducono ad annoverarla nella folta schiera delle «enamorada[s] larmoyante[s]». ²⁶⁴

Di grande successo dovette risultare la *letra* introduttiva al *villancico* («Por el montecico, sola» [NC 1005A]), giuntaci anche con accompagnamento di altre strofe, per cui si vedano, ad esempio, LB 18706 («Vn montecillo formado»), LaHKB 72J46 («El monte de mis antojos») o MRAE RM 2155(2) («Sujetome el fiero amor»). A Lope de Vega si deve, inoltre, come per molte altre canzoncine tradizionali, un suo recupero nella coeva produzione teatrale: la si ritrova, infatti, nel *romance* «A caza va el caballero» (con *glosa*: «Cómo iré, triste, cui-

²⁶⁴ Cfr. nota 77.

tada») ne *El villano en su rincón*; in ambito sacro, la ritroviamo, infine, citata in uno dei *Doze actos* di Valdivielso, «La serrana de Plasencia», con *glosa* «Entre-
treme mal persuadida» (*val_{ac}*, c. 106r). Accanto alle attestazioni della nostra *le-
tra*, diverse sono le canzoncine attestate nella tradizione manoscritta e a stampa
dei secoli d'oro con stesso *incipit* per le quali si rinvia alla preziosa antologia di
Margit Frenk.²⁶⁵

Per quanto concerne la lezione del testo di Br, riteniamo che la lezione «an-
tojos» (v. 31) sia da considerare lezione deteriore rispetto alla variante «eno-
jos», condivisa dal resto della tradizione. Si segnala, infine, la separazione dei
versi 17-18 secondo lo schema metrico esasillabico del *romancillo*, trascritti
come un unico verso nel manoscritto.

Testimoni tardi del componimento: MN 3725, cc. 69r-70r; MN 16291, p.
321.

stampe: *rf6*, cc. 408v-10r; *f6*, cc. 180v-1v; *rg*, cc. 205v-6r; *lope_{el villano}*, II, c. 11r
(vv. 21-3).

mss.: LB 18706, c. 70r (vv. 21-3); LaHK 72J46, c. 62v (vv. 21-3); MN 17557,
c. 66v (MN 17557_a) (vv. 21-37); ivi, c. 68r (MN 17557_b) (vv. 21-37); MRAE
RM 2155(2), c. 9r (vv. 21-3); RV 840, c. 30v (vv. 21-37).

Varianti (per *rf6* e *f6* si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino
1957, VII e VIII):

11 de: a (*f6*; *rg*)

13 Correré: corrare (*rg*)

20 cuenta: canto (*rf6*; *f6*; *rg*)

21 montecico: montezillo (*rf6*; *f6*; *rg*; LB 18706; LaHK 72J46; MRAE RM
2155(2); RV 840)

22 cómo iré, cómo iré: como yre (*rf6*; *f6*; *rg*; LaHK 72J46; MN 17557_a; MN
17557_b; RV 840; *lope_{el villano}*) *que* hare (LB 18706; MRAE RM 2155(2))

23 ay Dios, si me perderé: que de temor morire (LaHK 72J46)

25 llévanme: lleban mis (RV 840)

28 tan triste: tal (*rf6*; *f6*; *rg*)

29 cómo iré, cómo iré: como yre (*rf6*; *f6*; *rg*; MN 17557_a; MN 17557_b)

30 que: si (*rf6*; *f6*; *rg*; MN 17557_b)

31 antojos: enojos (MN 17557_a; MN 17557_b; RV 840)

32 que: y (*rf6*; *f6*; *rg*; MN 17557_a; MN 17557_b; RV 840)

34 es: el (MN 17557_a; MN 17557_b); mar: mal (MN 17557_a; MN 17557_b)

²⁶⁵ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, pp. 686-8, nn. 1004 e 1005 B, C.

A
Mas como Iuanilla
perdido le trae,
huyr de mis ojos
por estrañas partes.
Si respetos justos
no fueron bastantes
para diuertirme
aure de buscarle.

B

Hallare contento
al que busco triste,
vere que resiste
al amor su intento.

Ciego va mi pensamiento 5
y sigole
ay Dios si me perdere. (corsivo del testo)

C

Seran los jarales
mi amparo seguro,
qualquier robre duro
sentira mis males.

Sola por peligros tales 5
passare
ay Dios si me perdere. (corsivo del testo)

Testo di *rf6*. Varianti: 3 robre: roble (MN 17557_a; MN 17557_b) 5 Sola: solo (MN 17557_a; MN 17557_b) 7 si: que (MN 17557_a) perdere: morire (*rg*).

XLI. «Aquella bella aldeana» (cc. 74v-5r)

Questo breve *romance* lirico (assonanza e-a) è costituito da sei quartine, intercalate, a cadenza di ogni due, da una canzoncina distica ottosillabica entrambi i versi dell'*estribillo* presentano la stessa assonanza del *romance*. Pubblicato da Pedro Flores sia nel *Ramillete* del 1593 che nella sesta parte della *Flor* l'anno successivo, fu poi inserito, in una versione più estesa, nella nona sezione del *Romancero general*;²⁶⁶ la tradizione manoscritta registra, accanto a Br, il testimone MN 4127, datato al 1592.

Il poeta, inserito in uno scenario agreste, soffre la temporanea assenza dell'amata, recatasi in città, e si interroga sull'esito incerto del loro amore (vv. 1-10). Il pensiero della donna si tramuta nella rievocazione del momento della separazione, rappresentato da uno scambio dialogico in cui gli amanti si esortano a vicenda a vincere i principali nemici della lontananza: oblio, incostanza e gelosia (vv. 11-20). Segue, infine, il monito del poeta alla donna a non prestare ascolto ad eventuali pretendenti in città, animati da sentimenti falsi e incostanti (vv. 21-8), cui fa da contrappunto la reiterazione finale del proprio timore d'abbandono (vv. 29-30).

La canzoncina [NC 258] che funge da *estribillo* si ritrova inoltre, in veste di *cabeza* di canzone («Aunque su fe me asegura»), negli *Idýlios marítimos* di Gomez d'Oliveira (*oliv*).²⁶⁷

Un confronto con la tradizione rivela la presenza di notevoli varianti strutturali tra i testimoni. Dal punto di vista metrico *rf4* ed *f6* condividono con Br la struttura di *romance* con *estribillo* nella sua forma più diffusa: sei quartine – sebbene, non coincidenti tra i vari testimoni – intercalate da *estribillo* a cadenza di due.²⁶⁸ Il testo di MN 4127, molto breve, non presenta *estribillo* mentre *rg*

²⁶⁶ Il *romance* costituisce uno dei casi più fecondi per indagare la complessa relazione tra i testi dei componimenti inclusi nelle parti della *Flor* e quelli raccolti nel *Romancero general*. All'indomani della pubblicazione delle cosiddette *Fuentes* da parte di Rodríguez-Moñino (1957), Daniel Devoto sottolineava la problematicità della questione nella recensione a tali volumi apparsa nel 1961 in "Bulletin Hispanique", 63, 3-4, pp. 269-74, p. 269. Aveva già sottolineato, in particolar modo, la discrepanza tra i testi del *Ramillete de flores* e i loro corrispettivi del *Romancero general* J. F. Montesinos, *Algunas notas...*, cit., p. 358 e, sul componimento in esame, p. 362.

²⁶⁷ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, p. 208.

²⁶⁸ Sulla diffusione di tale struttura metrica si veda M. Frenk, *Las letrillas romanceadas*, cit., p. 633.

lo ripete solo due volte (dopo le prime due strofe e al termine del *romance*, con varianti). La versione di *rg*, probabilmente successiva a quella attestata nelle parti della *Flor* e in Br, sembra riflettere un processo di *amplificatio* che comporta una sorta di narrativizzazione e particolarizzazione della vicenda, cui risponde, ad esempio, l'assegnazione di nomi per i due amanti riferimenti al vestiario e un lungo e argomentato confronto tra città e campagna e rispettivi abitanti.

Testimoni tardi del componimento: MN 3883, pp. 473-6.

stampe: *rf4*, cc. 19v-20r; *f6*, c. 9rv; *rg*, c. 340rv; *oliv*, c. 51r (vv. 9-10).
mss.: MN 4127, p. 71.

Varianti (per *rf4* e *f6* si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, V e VIII):

2 conocida: confiada (*rg*); su: la (*rf4*; *f6*)

7 ausentaron: robaron (*rf4*; *f6*)

9 Fue a la ciudad mi morena: Dexé en la ciudad Madalena (*oliv*); morena: memoria (*rg*)

10 vuelva: venga (*rg*)

11 estaban: estan (*rg*)

12 esperando: aguardando (*rg*)

13 amigo: amiga (*rg*)

14 Dios: a Dios (*rg*)

18 pena: penas (*rg*)

21 zagales: galanes (*rf4*; *f6*) gales (*rg*); ciudadanos: cortesanos (*rg*)

22 sirena: Serenas (*rf4*; *f6*; *rg*)

23 palabra mala: palabras malas (*rf4*; *f6*)

24 hacen: tienen (*rg*); obra: cosa (*rf4*)

28 aun: om. (*rg*)

Il testo di *rf4* e *f6* coincide solo in parte con quello di Br; tale la disposizione dei versi: vv. 1-10, A, 21-4, B. Più completo il testo di *rg*, in cui, tuttavia, non c'è continuità nella ripetizione dell'*estribillo*: vv. 1-10, A (1-8), 11-8, 21-4, B (1-4), C, 25-8, D. MN 4127 presenta la versione più breve del *romance*, priva di *estribillo*: vv. 1-8, A (1-8).

A

Al despedirse me dixo

Lucino occasion es esta

de descubrirse verdades,

y conocerse firmezas,
bien caras te son las mias, 5
le dixé y pessame Delia
no temas como yo temo
verdades que tanto cuestan:
fue a la ciudad mi morena,
si me querra quando buelua. 10

Testo di *rf4*. 2 Lucino: Licino (*rg*) Lucinio (MN 4127) 5 bien caras: claras (*rg*) bien claras (MN 4127); son: son ya (*rg*).

B

mil años esperaran,
de ti vn fabor, *porque entiendan*
las damas de la ciudad
que ay quien las quiera en la Aldea
fue a la ciudad mi morena, 5
si me querra quando buelua.

Testo di *rf4*. 1 años: siglos (*rg*) 4 las: los (*f6*; *rg*).

C

no te aficionen sus trajes,
 porque si alla visten sedas,
 tambien aca nos ponemos
 pellico y calçon con trenças:
 aquellos perfumes suyos
 todos son çumos de yeruas
 que pisan nuestros ganados
 en el exido y dehesa:
 quando te ronden la casa,
 y hagan tu calle carrera,
 es porque sus pretensiones
 en la vezindad se entiendan

Testo di rg .

D

si con halagos les hablas,
luego diran que eres cierta,
y que eres tosca aldeana

hablando con aspereza:	
aca a lo llano viuimos	5
quiere el que quiere con veras,	
y aun algunos en las burlas	
sabes tu que se confiessan:	
bueluete morena mia	
antes que el amor te buelua,	10
sino quieres que al rigor	
de zelos y ausencia muera,	
de tu cauaña no salgo	
que aunque agora esta desierta,	
basta auerla tu pisado,	15
para que yo adore en ella.	
Preguntaronme por ti	
los pastores en la Vega,	
y algunas de ti embidiosas	
que te estes alla se huelgan,	20
de verme tan triste y solo	
se regozijan y alegran,	
mas yo quedare vengado	
de todos si me remedias.	
<i>Fue a la ciudad mi morena,</i>	25
<i>si me querra quando buelua.</i>	

Testo di rg.

XLII. «¡Mal hayan mis ojos!» (cc. 75v-7r)

La rubrica di questo *romancillo* popolareggiante (assonanza u-e) sembra far riferimento ad una sorta di committenza che si ferma, tuttavia, ad un livello assai vago. Dal punto di vista metrico la lezione del manoscritto registra un'assonanza imperfetta al verso 48. Pubblicato da Pedro Flores nel 1593 nel *Ramillete de flores* e poi nella *Sexta parte* della *Flor* l'anno successivo, passò alla sesta sezione del *Romancero general* nel 1600; Br rappresenta l'unico testimone manoscritto a noi giunto.

Con la consueta formula della confessione alla madre (v. 2) e nei toni agili del *romancillo*, una fanciulla racconta la vicenda scatenante la fine del proprio amore: dopo aver ricevuto un astuccio da ricamo dall'amato Pedro (vv. 13-6), la giovane si allontana dal mercato e incontra un giovane *hidalgo* (vv. 17-24), il quale, dopo aver tentato di sedurla con complimenti galanti, le afferra una mano

(vv. 25-40). Pedro assiste alla scena e, presumendo un tradimento della donna, furioso di gelosia, rompe il loro rapporto (vv. 45-52). Il componimento si chiude con l'invocazione della morte per amore da parte della fanciulla (vv. 53-60).

Rispetto alla pressoché sostanziale uniformità della tradizione a stampa, il testo di Br presenta diverse varianti; in particolare, manca di alcune strofe che, talvolta, risultano necessarie per una efficace comprensione del testo. L'assenza di una quartina in cui si descrivono metaforicamente gli effetti delle parole dell'*hidalgo* sulla giovane (cfr. testo A in apparato), ad esempio, rende di difficile interpretazione, per il lettore, il significato della di lei risposta alle *avances* dell'uomo (vv. 33-6) in quanto tale risposta ricorre allo stesso campo semantico della precedente metafora. Riteniamo, inoltre, che la lezione «laude» (v. 24) possa considerarsi lezione deteriore rispetto alla variante «laudes», trasmessa dagli altri testimoni: in quest'ultimo caso, infatti, l'azione del «tañer laudes» costituisce una prassi distintiva dell'*hidalgo* che meglio si addice al contesto della strofa (vv. 21-4); preserviamo, tuttavia, l'uso del singolare di Br in quanto può essere messo in relazione con l'effettivo elogio alla donna con cui si apre subito dopo il dialogo tra i due (vv. 25-8). In alcuni casi, nell'editare il testo, si sono realizzati alcuni minimi interventi di correzione *ope codicum* (vv. 48, 49, 50).

Testimoni tardi del componimento: MN 3725, cc. 87r-8v; NYHS B2377, cc. 99r-100r.

stampe: *rf4*, cc. 121v-3v; *f6*, cc. 68r-9v; *rg*, c. 171v-2r.

Varianti (per *rf4* e *f6* si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, V e VIII):

5 Malos son los: Ay maluados (*rf4*; *f6*; *rg*)

6 nadie los disculpe: de ingratas costumbres (*rf4*; *f6*; *rg*)

12 tuve: vue (*rf4*) huue (*f6*; *rg*)

13 Diérame: Comprome (*rf4*; *f6*; *rg*)

14 doblado: dorado (*rf4*; *f6*; *rg*)

15 en: *om.* (*rf4*; *f6*; *rg*)

18 de la villa: del mercado (*rf4*; *f6*; *rg*)

19 doblados: dorados (*rg*)

22 crujen: rugen (*rf4*; *f6*; *rg*)

24 laude: en laudes (*rf4*; *f6*) laudes (*rg*)

27 tus: tas (*f6*)

28 glorias: bienes (*rf4*; *f6*; *rg*)

- 29 Si permites, manda: Permite si mandas (*rf4; f6; rg*)
 30 aúne: apure (*rf4; f6; rg*)
 32 su guarda: la tuya (*rf4; f6; rg*)
 33 bulto: tiento (*rf4; f6; rg*)
 35 su cielo: sus galas (*rf4; f6; rg*)
 36 que en gloria: y en mi no (*rf4; f6; rg*)
 38 que huir no: soltar no me (*rf4; f6; rg*)
 40 palabras dulces: cargadas nubes (*rf4; f6; rg*)
 41 viera: via (*rf4; f6; rg*)
 43 burlas en: en burlas ni en (*rf4; f6; rg*)
 44 diz que: dezir (*rf4; f6; rg*); las: se (*rf4; f6; rg*); sufre: sufren (*f6*)
 46 respondiome: Respondio no (*rf4; f6; rg*); hurte: busques (*rf4; f6; rg*)
 48 a: *om.* (*rg*); la: lo (*f6*); injurie] injuria: injuria (*rf4*) injurie (*f6; rg*)
 49 mis] tus: mis (*rf4; f6; rg*)
 50 ya] si: ya (*rf4; f6; rg*)
 51 quieras: quieres (*rg*)
 57 Dios: a Dios (*rf4; f6; rg*)
 60 sepulten: sepultes (*rf4; f6; rg*)

Come anticipato, i testimoni a stampa (*rf4, f6 e rg*) presentano una versione molto prossima tra loro, più ricca rispetto al testo di Br e con una differente disposizione dei versi; tale il testo: vv. 1-4, 9-32, A, 33-56, B, 57-60, C, 5-8.

A

Hablo tan ñublado
 que aguardando estuue
 quando me mojaron
 sus cargadas nubes

Testo di *rf4*. Varianti: 3 mojaron: mojaran (*rg*).

B

Ay de mi que muero
 ay que me destruyen
 sospechas de agrauios
 que hazer no supe.

Testo di *rf4*.

C

Y al hidalgo malo

pues por el me arguyen
que cautiuo muera
en Argel o en Tunez

Madre la mi madre 5
no es justo que duren
mis ansias que tienen
mortales vislumbres.

Busquen los mis ojos
quien mi llanto enxungue 10
llorando sus ojos
mi vida no enturuien

Testo di *rf4*.

XLIII. «Su remedio en el ausencia» (cc. 77v-9v)

Romance moresco (assonanza a-a), ascrivibile al ciclo dedicato al cavaliere moro Abenámár (cfr. XLVI, LII). Pubblicato per la prima volta nella *Quarta y quinta* parte della *Flor* di Sebastian Vélez de Guevara nel 1592, si ritrova nel circuito dei *pliegos* valenzani due anni dopo (*ql7_a*, *ql7_b*) e, infine, confluisce nella quarta sezione del *Romancero general*; la tradizione manoscritta annovera, accanto a Br, il testimone MN 4127, datato al 1592.

Motivi come quello dell'esilio dell'eroe e dell'abbandono da parte della donna amata per un partito più conveniente sembrano rievocare le ben note vicende biografiche del giovane Lope. Tuttavia, la critica più recente è più propensa a collocare il componimento nella vasta proliferazione del genere moresco ispirato a quello del *Fénix*, che diviene ben presto modello tematico-stilistico, piuttosto che riconoscerlo come autenticamente lopesco.²⁶⁹ Topico il simbolismo dei colori, già caro alla lirica *cancioneril* e legato, nel *romancero* moresco, alla descrizione di alcuni capi caratteristici dell'abbigliamento dei mori: così Abenámár rimuove dal copricapo le tre piume che simboleggiano i tratti

²⁶⁹ Citandolo in uno studio su alcuni *romances* lopeschi, Montesinos avanzava, seppur con cautela, l'ipotesi di un'autorialità del *Fénix*. Il *romance* manca, tuttavia, nella più recente edizione del *romancero* giovanile di Lope da parte di Sánchez Jiménez, il quale – come ricordato altrove (cfr. *Introduzione*, pp. 36-7 e nota 100) – mette in guardia dal pericolo di creare un'eccessiva e viziosa corrispondenza tra la presenza di determinati temi e l'attribuzione lopesca nei testi a noi giunti anonimi, sottolineando la fittissima rete di influenze e imitazioni che si stabilisce prestissimo a partire dall'indiscusso modello lopesco. Al riguardo si veda anche J. F. Montesinos, *Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega* (1926), ora in *Id.*, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1967, pp. 215-49, p. 229, nota 38.

del proprio amore: gelosia («azul»), disperazione («amarilla») e purezza («blanca»);²⁷⁰ Sebbene incarnasse il perfetto amante cortese, fedele e sottomesso alla propria donna (vv. 7, 18, 46), il giovane è stato spodestato nel cuore dell'ingrata Zaida da un «moro advenedizo» privo di qualsiasi virtù cavalleresca ma facoltoso e dotato dei favori del re (vv. 31-4). Dinanzi a tale ingiusto destino il cavaliere commissiona – salvo, poi, non riuscire a ritirarlo – un nuovo emblema per il proprio scudo, in cui delinea allegoricamente la fine del proprio amore e il conseguente desiderio di morte (vv. 49-68).²⁷¹

Il finale, per certi versi tronco, della versione di Br risente della perdita della quartina conclusiva (testo B). L'esame della tradizione rivela, inoltre, la presenza di una descrizione dell'emblema più complessa (testo A), in cui vengono presentati allegoricamente i personaggi del triangolo amoroso: Abenámár, nei panni di Adone morto; la donna, quale giardino destinato a marcire; e il rivale, «rico auariento», destinato a possederla senza poterne realmente godere.

Dal punto di vista filologico, la lezione del verso 68 («no aguardan»), probabile lezione deteriore, regge a patto di riferirla alle «lágrimas y suspiros» del verso precedente (v. 67). Nell'editare il testo si è intervenuto a correggere un probabile *lapsus calami* del copista (v. 48).

Testimoni tardi del componimento: MN 3723, cc. 3r-4v.

stampe: f4-5, cc. 32r-3v; ql7_a (=ql7_b); rg, c. 97rv.

mss.: MN 4127, pp. 45-7.

Varianti (per f4-5 si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, IV; per ql7_a e ql7_b ci si serve delle eds. anastatiche di García de Enterría 1973a, n. 7 e Ead. 1974b, n. 17. I due *quadernos* costituiscono due diversi stadi di un'unica edizione del *pliego*;²⁷² non vi sono, tuttavia, varianti tra i due testi del componimento in esame, per cui l'apparato prescinde dal secondo testimone):

²⁷⁰ Per una dettagliata analisi dei capi d'abbigliamento dei mori descritti nel *romancero* moresco e loro diffusione nella società spagnola del *siglo de oro* si veda, accanto al già citato A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit., pp. 82-93, almeno lo studio di Martínez Ruiz, *La indumentaria de los moriscos según Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra*, in "Cuadernos de la Alhambra, 3, 1967, pp. 55-124. Per una breve analisi della simbologia dei colori nella letteratura cortigiana di carattere erotico si veda A. M. Rodado Ruiz, "*Tristura con migo va*"..., cit., pp. 155-60, cui rinviamo anche per la fondamentale bibliografia sul tema.

²⁷¹ Sul motivo e le funzioni dell'emblema nel *romancero* moresco si veda A. Carreño, *El romancero lírico...*, cit., pp. 102-3 e A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit., pp. 92-3.

²⁷² Cfr. A. L. Askins, V. Infantes, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1997, p. 866.

5 para: sale a (*f4-5*; *rg*)
 6 desdichado: sin ventura (MN 4127)
 12 pues: porque (*ql7_a*; MN 4127); faltan: falta (MN 4127)
 13 Quita: quito (MN 4127)
 16 ser colores de: colores de su (MN 4127)
 17 adora: adoro (*f4-5*; *rg*)
 19 desea: procura (MN 4127)
 23 de: a (*f4-5*; *rg*); queja: quexan (*ql7_a*)
 24 que: y (*f4-5*; *rg*; MN 4127); desampara: desagrada (*f4-5*; *rg*)
 25 y que: porque (*f4-5*)
 26 es: sea (MN 4127)
 27 para gozar: a gozar tan (*f4-5*; *rg*)
 28 las prendas: los vienes (MN 4127)
 30 bella mora: Mora bella (*f4-5*; *rg*)
 34 la: el (*f4-5*; *rg*)
 38 tornados: tan echos (MN 4127)
 39 poco: rato (*f4-5*; *rg*)
 41 sus: su (*rg*); perdidos: presentes (*f4-5*; *rg*)
 42 y: *om.* (*f4-5*; *ql7_a*; *rg*; MN 4127)
 43 sus glorias: su gloria (*f4-5*; *rg*; MN 4127)
 44 y: *om.* (*ql7_a*); las del: el (MN 4127); sus ansias: su bonança (MN 4127)
 46 enterradas: vsurpadas (*f4-5*; *rg*) encerradas (*ql7_a*)
 47 tan: quan (MN 4127)
 48 porque de: pues que su (*f4-5*; *rg*); paga] pagan: paga (*f4-5*; *ql7_a*; *rg*; MN 4127)
 52 su: la (*f4-5*; *ql7_a*; *rg*; MN 4127)
 53 que en: Pues (*f4-5*; *rg*)
 54 sus desgracias: su desgracia (*f4-5*; *rg*; MN 4127)
 55 porque: y que (*f4-5*; *rg*)
 57 un: en (*ql7_a*)
 67 suspiros: sus quexas (*f4-5*; *ql7_a*; *rg*)
 68 aguardan: aguarda (*f4-5*; *ql7_a*; *rg*; MN 4127)
f4-5 offre il testo più ricco. Prossimi ad esso i testi di *ql7_a* e *rg*. Ordine dei versi di *f4-5*: vv. 1-64, A, 65-8, B; testo di *ql7_a*: vv. 1-64, A (9-12, 1-8), 65-8, B; testo di *rg*: vv. 1-64, A (1-8), 65-8, B. MN 4127 omette alcuni versi e presenta una disposizione differente; tale il testo: vv. 1-38, 47-8, 41-4, 49-60, A (9-12), 61-4, A (1-8), 65-8, B.

A

Vn rico auariento luego
 que vna joya encierra y guarda
 que teme que se la roben
 porque no puede gozalla,
 Vn gallardo Adonis muerto 5
 que vn puerco le despedaçã
 y vn inuierno que comiença
 con vn verano que acaba,
 Vn jardin fresco y hermoso
 que se marchita y estraga 10
 gozando y pisado solo
 de vnas groseras abarcas

Testo di f4-5. Varianti: 1 Vn rico auariento luego: Vna joya inestimable (*ql7_a*; MN 4127) 2 vna joya encierra y: vn rico auariento (*ql7_a*; MN 4127) 3 que: no (*ql7_a*; MN 4127); que teme: temiendo (MN 4127) 4 porque: pues el (MN 4127); puede: entiende (*ql7_a*) 7 y: *om.* (MN 4127) 8 con: tras (MN 4127) 9 hermoso: florido (MN 4127) 11 gozando y pisado: pisado y gozado (*ql7_a*) pisado y hallado (MN 4127).

B

De ninguno se despide
 y de la vida se aparta
 jurando de no boluer
 eternamente a Granada.

Testo di f4-5. Varianti: 2 vida: ciudad (*ql7_a*; MN 4127).

XLIV. «Siendo libre, niña» (cc. 79v-80v)

Il *romancillo* (assonanza tronca in -o), che l'antologista rubrica come «le-trilla», costituisce un *unicum* di Br. Dal punto di vista metrico esso risulta introdotto da una *cabeza*, costituita dalla prima quartina, i cui versi 3-4 si ripetono come *estribillo* a cadenza di ogni tre quartine. Tale *estribillo* risulta perfettamente integrato dal punto di vista metrico nello schema del *romancillo* per quanto si presenti sintatticamente autonomo.

Il *topos* della sofferenza dell'amante, dovuta alla *crudeltà* e all'incostanza dell'amata, viene scandito dai toni popolareggianti della *letra* introduttiva. L'infedeltà della donna, che si è legata ad un altro uomo comporta, nella dichiarata ottica del «perfecto amor» (v. 22) la morte per amore del poeta.

Secondo Margit Frenk un'eco della *letra* introduttiva [NC 223] si incontrerebbe in una *ensalada* («El almoneda») inserita nei *Coloquios espirituales* di González de Eslava («Ay de mi cuytada/ quien me captivó/ que libre era yo» in *col*, c. 163v).²⁷³ In tale ottica, anche la nostra *letra* potrebbe alludere al motivo della *malcasada* che, ad ogni modo, è estraneo alle strofe: il «por tu gusto» (v. 9) rinvia chiaramente ad una accondiscendenza della donna alla nuova relazione.²⁷⁴

XLV. «No me aprovecharon» (cc. 80v-1v)

Ricopiato identico alle carte 104v-5v (cfr. LVII), questo grazioso *villancico* esassillabico, di ispirazione popolareggiante, rappresenta un prezioso *unicum* di Br. La *cabeza* tetrastica presenta nei versi pari *pie quebrado* e rima assonanzata mentre le tre strofe testimoniano la complessità metrica cui perviene il genere nel corso del XVII secolo: *mudanza* tetrastica, *enlace*, distico a rima baciata, *vuelta* in rima assonante e *estribillo* tetrastico che recupera per intero la *cabeza* (AbAb'/ CDDC CEEFAbAb').

Diffusi nella poesia popolareggiante – e non solo – sono i riferimenti alle proprietà magiche attribuite alle erbe: in particolar modo la verbena si raccoglieva durante la celebre festa di san Juan e costituiva un ingrediente essenziale nei rituali amorosi legati a tale festa.²⁷⁵ Tuttavia, la verbena raccolta dalla fanciulla protagonista del *villancico* per soddisfare i propri capricci amorosi, ha, al contempo spianato la strada alle sofferenze che l'amore comporta (vv. 17-20). Difatti, impresa ben più ardua si è rivelato trovare erbe in grado di curare le ferite causate dall'abbandono (vv. 21-4). Vani sono stati, infatti, i tentativi com-

²⁷³ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, p. 187.

²⁷⁴ Si veda al proposito anche la *letra* «De ser mal casada/ no lo niego yo;/ ¡cativo se vea/ quien me cativó!», attestata già nel *Cancionero de Palacio*. Ivi, I, pp. 187-8, n. 244.

²⁷⁵ Nel suo esame delle proprietà manifeste e occulte delle piante che compongono il giardino lopesco nel noto romance «Hortelano era Belardo», Carmen Riera sottolinea la relazione della verbena – e del trifoglio, per cui si veda *infra* – con i rituali legati alla notte di San Juan. La studiosa spiega che, all'atto di raccogliere la verbena bisognava, secondo la tradizione, recitare un rituale in cui si rievocavano le capacità della pianta di lenire sofferenze e cicatrizzare ferite. Cfr. C. Riera Guiler, *Un curioso jardín de Lope: notas al romance "Hortelano era Belardo"*, in "Papeles de Son Armadans", 231, 1975, pp. 213-26. Sulle proprietà e gli usi di tale pianta si veda anche E. Lara Alberola, *"Testamento de Celestina": una burla de la hechicera*, in "Celestinesca", 30, 2006, pp. 43-88, pp. 54 e 65. Deriva dall'usanza di raccogliere la verbena la notte di San Juan la canzoncina raccolta da Margit Frenk: «Que no cogeré yo verbena/ la mañana de Sant Juan,/ pues mis amores se van» (cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, pp. 375-6, n. 522A).

più dalla giovane innamorata, la quale non solo non è riuscita a dimenticare l'amato (vv. 5-6, 9-12) ma neppure ha potuto generare in lui il senso di colpa (vv. 7-8). Lo sdegno e la mancata corrispondenza da parte dell'amato – cui sembrano alludere le «dos flechas», foriere dell'amore della giovane e dell'odio dell'uomo, lanciate da Amore – non lasciano nessuna speranza alla fanciulla, il cui amore giace inerme, al pari di un trifoglio «segado y cogido».²⁷⁶

L'interesse del *villancico* si misura anche in relazione al suo legame con un componimento di Francisco de Trillo y Figueroa, incluso nelle *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* pubblicate nel 1652 e di cui esiste una copia manoscritta (TP 463). Significativi appaiono, infatti, i richiami intertestuali tra i due testi: aldilà di una basilare prossimità tematica, la *cabeza* si ripete identica e completa è la corrispondenza dello schema rimico; notevoli appaiono, inoltre, i punti di contatto tra le prime due strofe di Br e la prima e la terza del *villancico* di Trillo, nelle quali si registra corrispondenza di alcuni versi e parole-rima, oltre al ricorso ad espressioni sinonimiche. Nel segnalare la prossimità tra i due testi e sulla base di molti altri esempi, Robert Jammes ha ipotizzato che il componimento di Br possa verosimilmente essere stato il testo-fonte del *villancico* di Trillo, il quale ricorreva regolarmente – e dichiaratamente – a testi anonimi preesistenti per elaborare i propri testi.²⁷⁷

Per quanto riguarda la tradizione indiretta del componimento due sono i testimoni in cui si attesta la popolarità della canzoncina iniziale [NC 1810], la quale è citata, priva di varianti rispetto al nostro testo, nella commedia lopesca *Lo que pasa en una tarde* e, limitatamente ai primi due versi, nel *romancillo* gongorino «Hermana Marica» (ai vv. 43-4).²⁷⁸

Nell'editare il testo – sia in questo caso che nella seconda copia del componimento (cfr. LXVII) – si è intervenuto a rendere al plurale la voce verbale del verso 23 («a llovido»), in quanto riferita alle «quejas» (v. 24). Si è inoltre semplificata la ripetizione del verso 2, copiato due volte nel manoscritto, probabil-

²⁷⁶ Il trifoglio, spiega ancora Riera, «es una de las plantas que nuestra lírica pone en constante relación con el eros. [...] simboliza, a menudo, el amor e incluso el amor primero». C. Riera Guilera, *Un curioso jardín de Lope...*, cit., p. 219.

²⁷⁷ Cfr. R. Jammes, *L'Imitation Poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa*, in "Bulletin Hispanique", 58, 4, 1956, pp. 457-81, in particolare pp. 463-4 e 480-1. Sulla poetica imitativa di Figueroa si veda anche R. Pardo Lesta, *Sobre poética y retórica: la relación entre imitación, género y estilo en la obra de Francisco de Trillo y Figueroa*, in Christoph Strosetzki (a cura di), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 20-24 de julio de 1999)*, Vervuert, Iberoamericana, 1999, pp. 954-63.

²⁷⁸ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., II, p. 1292 e A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., I, pp. 205-18.

mente per influenza di un'esecuzione musicale del componimento. La semplificazione della reiterazione viene operata sulla base di un'analogia strutturale con le due ripetizioni complete della *letra* al termine della seconda e quarta strofa del componimento.

stampe: *fig*, c. 48rv (vv. 1-4).

mss.: MN*lope*_{lo que pasa}, III, c. 62r (vv. 1-4); TP 463, c. 77v (vv. 1-4).

Si trascrive per intero il componimento di Trillo y Figueroa secondo la versione trasmessa dalla *princeps* del 1652 (non si registrano varianti nella copia manoscritta TP 463).²⁷⁹ Da notare che il componimento di Figueroa riproduce, in veste di *estribillo*, solo i vv. 3-4 della canzoncina iniziale.

<i>No me aprouecharon</i>	
<i>Madre las yervas.</i>	
<i>No me aprouecharon</i>	
<i>Y derramelas.</i>	
Amor arraygado	5
Yervas no le vencen,	
Ni curas conuencen	
Al que está olvidado,	
Yo las he prouado	
Y me hallo peor,	10
Y assi mi dolor	
A quexarse buelva.	
<i>No me aprouecharon</i>	
<i>Y derramélas.</i>	
Vna estraña yerva	15
Me aplicò mi engaño	
Que fue de mas daño	
Por ser mas acerba,	
No solo preserva	
Mi dolor primero,	20
Si no que mas fiero	
Me pica y me dexta,	

²⁷⁹ Non ci è stato possibile visionare personalmente il manoscritto TP 463; per le varianti testuali, oltre che per uno studio sul poeta e la raccolta delle *Poesías varias*, rinviando, pertanto, alla recente edizione di A. Marín Cobos, *Edición y estudio de las "Poesías Varias" de Francisco de Trillo y Figueroa* (Università di Cordova, 2016); in particolare l'edizione del componimento con relativo apparato filologico si incontra alle pp. 277-8.

<i>No me aprouecharon</i> <i>Y derramélas.</i>	
Cogi la vervena	25
Con muchos antojos,	
Y diòme en los ojos	
La antigua cadena,	
Que yerva aura buena	
Para vn ciego olvido	30
Si el prado florido,	
Ya esteril me dexa,	
<i>No me aprouecharon</i> <i>Y derramélas.</i>	
Celosa y ausente	35
Mi suerte no sabe	
Yerva que me acabe,	
O el dolor no aumente,	
Sus desdichas siente,	
Y el tiempo boltario	40
Traydor erbolario	
Me engañò con ellas,	
No me aprouecharon	
Madre las yervas,	
<i>No me aprouecharon</i> <i>Y derramélas.</i>	45

XLVI. «En el más soberbio monte» (cc. 82r-3r)

Si tratta di un secondo *romance* moresco (assonanza a-o) con protagonista il moro Abenámbar (cfr. XLIII, LII). Le quartine sono intercalate, a cadenza di tre, da un *estribillo* tristico costituito da due settenari e un quinario in seconda posizione; i due settenari si legano al *romance* con assonanza imperfetta. I diversi testimoni a noi giunti rivelano una buona diffusione del *romance*, di cui si attestano due versioni differenti, nei due circuiti di massima diffusione del *romancero nuevo* di fine Cinquecento, ossia quello dei *pliegos* (*qvr1_a*, *qvr7_a*), dove fu pubblicato per la prima volta nel 1592, e quello delle varie parti della *Flor*, sino ad approdare nella terza sezione del *Romancero general* del 1600. Notevole la diffusione manoscritta, che ci offre anche una duplice testimonianza dell'esecuzione musicale del componimento attraverso il *cancionero* musicale torinese (ToU 1-14) e la raccolta dei *Romances y letras a tres voces* (MN M

1370-2). L'ipotesi di un'autorialità lopesca, avanzata da Millé Jiménez, è stata discussa da Montesinos, autore di una puntuale edizione del componimento.²⁸⁰

Il *romance* presenta una struttura bipartita: ad una prima parte introduttiva, di carattere descrittivo (vv. 1-12), segue il monologo dell'eroe moro, canto della sofferta lontananza dalla patria e dalla donna amata (vv. 13-45). Ben lontano dalla capitale mora, sfondo di tanti *romances* moreschi (cfr. XLIII), qui il giovane Abenámár si trova a poca distanza dalla capitale del Regno cristiano (vv. 6-8), esiliato «en los montes de Toledo» (v. 22). A prescindere da questioni prettamente autoriali, temi come l'esilio (v. 5) e l'angoscia per l'impossibilità di dar voce ai propri lamenti nei confronti di una donna ingannevole (vv. 11-2; 37-42), rinviando senza dubbio a un'influenza del *romancero* moresco del *Fénix*.²⁸¹ Analogamente, il motivo della «patria ingrata», ostile verso chi le appartiene e, al contrario, favorevole verso gli stranieri, riecheggia un concetto che Lope esprime più volte nei propri versi satirici (cfr. *infra*, I).

Non mancano versioni *a lo divino*, per cui si veda, ad esempio, quella raccolta in NYHS B2495 («En el más dichoso monte», c. 87v).

Dal punto di vista filologico già Montesinos aveva notato il palese errore del secondo verso («de los cristales...»), condiviso da diversi testimoni a stampa e manoscritti e mantenuto da diversi curatori o editori del *romance*;²⁸² i soli testimoni a presentare la lezione corretta («que en los cristales...») sono f8 – che, tuttavia, trasmette una versione in buona parte differente del *romance* – e i due testimoni italiani, Br e ToU 1-14. Nell'editare il testo si è corretto il probabile *lapsus calami* del copista intervenuto al verso 41.

Testimoni tardi del componimento: MN 3879, cc. 257v-8r.

²⁸⁰ A tal proposito lo studioso sottolinea, peraltro, come i consueti riferimenti autobiografici legati alla tormentata storia con l'attrice Elena Osorio appartengano più alla versione *vulgata* – in cui si ascrive anche la testimonianza di Br – che alla versione di f8, più lunga e in gran parte differente (per cui si veda *infra*, l'apparato): in quest'ultima, secondo Montesinos, ad essere *disfrazado* dietro il personaggio del moro Abenámár, non sarebbe tanto Lope quanto piuttosto don Antonio de Toledo, duca d'Alba, al cui servizio il poeta fu per alcuni anni, dopo il biennio d'esilio dalla corte. Tale identificazione, tuttavia, lungi dal legare indissolubilmente il *romance* alla penna del *Fénix*, ne estende la possibilità di attribuzione ad un qualsiasi altro poeta della cerchia del duca. Cfr. J. F. Montesinos, *Sobre el romance «En el más soberbio monte»* (1959), riedito in *Id.*, *Estudios sobre Lope de Vega*, cit., pp. 267-77.

²⁸¹ Da notare che in Br si omettono alcune quartine, attestate da buona parte della tradizione a stampa, che rinviano in modo esplicito al processo subito dal poeta (cfr. apparato, testo A). Sul recupero, divenuto presto topico, dei temi legati alla biografia lopesca, si è già rinvio a A. Sánchez Jiménez (ed.) Lope de Vega, *Romances de juventud*, cit., pp. 23-32; in tale edizione è assente il *romance* in questione.

²⁸² Cfr. J. F. Montesinos, *Sobre el romance...*, cit., p. 274.

stampe: *qvr1_a*; *f3_{mon}*, cc. 14v-5r; *rf5*, cc. 179r-80r; *qvr7_a*; *f8*, cc. 98v-100v; *rg*, c. 48v.

mss.: BU 125, cc. 133v-3v_{bis}; MN M 1370-2, p. 31; MP 996, c. 170rv; ToU 1-14, cc. 58v-9r.

Varianti (per *f3_{mon}*, *rf5* e *f8* si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, III, VI e X; per *qvr1_a* e *qvr7_a* ci si serve delle eds. anastatiche di García de Enterría 1973a, n. 8 e *Ead.* 1974a, n. 29; la prima quartina si ripete tre volte in ToU 1-14 con una variante nel primo verso presente solo nella prima copia del verso, cui si fa riferimento con un apice per distinguerla dalle successive due che condividono la lezione corrispondente di Br):

- 1 En el más soberbio monte: Por los mas soberuios montes (*qvr1_a*; *qvr7_a*)
- 2 que en: de (*qvr1_a*; *f3_{mon}*; *rf5*; *qvr7_a*; *rg*; MP 996) que (BU 125, ToU 1-14');
del: de (*rg*; MP 996)
- 3 mira: miran (MP 996)
- 4 verse: se ver (*rf5*)
- 6 suspenso: suspenso y (*qvr1_a*; *qvr7_a*; BU 125)
- 7 el: al (*qvr1_a*; *rf5*; *qvr7_a*)
- 8 descubierto: que descubre (*rf5*); el campo: vn llano (*rf5*; *f8*)
- 9 con los ojos midiendo: midiendo con los ojos (BU 125)
- 11 quejarse quiere: que ya se quieta (BU 125)
- 12 y: *om.* (BU 125); al fin: ansi (MP 996); queja: quexara (ToU 1-14)
- 14 mátanme: sacanme (*f3_{mon}*; *rg*)
- 17 a: *om.* (BU 125); muros: moros (*rf5*)
- 18 llevas: llegas (*qvr1_a*; *f3_{mon}*; *rf5*; *qvr7_a*; *f8*; *rg*) dejas (MP 996)
- 19 honrada: en nada (BU 125)
- 20 a mí: ansi (*f3_{mon}*)
- 22 en: a (*qvr1_a*; *qvr7_a*) de (MP 996)
- 26 porque: pero (MP 996); yo: *om.* (*f3_{mon}*; *rf5*; *rg*); adoro: venero (*rf5*) adore (*rg*)
- 27 espanto: agrauio (*qvr1_a*; MP 996)
- 33 tiene: ha puesto (*qvr1_a*; *f3_{mon}*; *qvr7_a*; *rg*); estas fronteras: esta frontera (*qvr1_a*; *f3_{mon}*; *qvr7_a*; *rg*; BU 125)
- 34 terrero: terreros (MP 996)
- 35 aquí: agora (MP 996)
- 36 maestro: Maestro (*f3_{mon}*)
- 38 engaños: agrabios (MP 996)
- 39 d'ella: dello (*f3_{mon}*; *rg*)

por dar a mis ojos vida, y a mis tormentos descanso, lleuaste mi cuerpo al fin	5
a quien el alma consagro donde tuue por cadena el regalo de sus braços, pero vencio mi desdicha	
mi secreto y tu recato:	10
que nunca faltan embidias en bienes de Amor tan altos.	
<i>O terribles agrauios</i> <i>matanme el alma y cierranme los labios,</i>	
del alcaçar de Almançor	15
quatro guardas de a cauallo toda la noche me buscan por lengua de mis contrarios, dexeme el alma en Madrid,	
y puse mi cuerpo en saluo,	20
y sin prenderme las guardas mayor vengança tomaron, bolui los ojos mil vezes	
a las torres y palacios. y adonde quedó mi bien	25
solo dixе suspirando: <i>O terribles agrauios</i> <i>matanme el alma y cierranme los labios.</i>	
quedaos a Dios que no puedo ojos serenos y claros	30
por sinrazones del tiempo asistir a vuestros rayos. yo pienso que tanto bien	
podiera llamarse engaño, si menos mal que perdello	35
fuera pension de gozallo, pero sirua de consuelo que si os quedays y me parto	
para las almas no ay fuerça en todo el poder humano:	40
<i>O terribles agrauios</i> <i>matanme el alma y cierranme los labios.</i>	
Que importa que el tiempo quiera con sus armas de villano	

desnudar las ramas verdes, 45
 si queda el tronco del arbol?
 aora estemos sin hoja,
 que a su pesar otros años
 cubrira la Primavera
 de su esperanza los ramos, 50
 yo soy vn verde laurel,
 que aunque me persigan rayos
 tengo virtud de los cielos
 para conseruarme intacto:
O terribles agrauios 55
matanme el alma y cierranme los labios.
 Acabadas mis desdichas
 conoceran mis contrarios
 que han hecho mayor mi bien
 con la fuerça de mi daño, 60
 colgare entonces del tempo,
 entre vestidos mojados,
 los grillos de mi prision
 y la tabla del milagro.
 y al fin de toda la historia, 65
 a los pies de mi retrato,
 por memoria escreuire
 el dolor que sufro y callo:
O terribles agrauios
matanme el alma y cierranme los labios. 70

Testo di f8.

XLVII. «Sobre los tres hijos muertos» (cc. 83v-5v)

Questo *romance* storico (assonanza a-a), costituito da diciannove quartine, si iscrive nel ciclo dedicato all'assedio di Zamora da parte del re Sancho II. Si tratta di un avvenimento risalente alla metà dell'XI secolo narrato nelle cronache del tempo e, ben presto, innalzato a racconto epico e celebrato per diversi secoli in letteratura e, in particolar modo, nel *romancero*.²⁸³ «Sobre los tres hi-

²⁸³ Si vedano i due fondamentali studi sul tema: C. Reig, *El Cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, Madrid, CSIC, 1947, che ricostruisce la vicenda storica e ne analizza i processi di letteraturizzazione sino al Romanticismo (il nostro *romance* è editato alle pp. 373-5), e P. Laska-

jos muertos», trasmessoci esclusivamente da una scarna tradizione manoscritta, costituita da tre testimoni, è incentrato su uno dei personaggi principali del ciclo, l'anziano zamorano Arias Gonzalo, consigliere dell'infanta doña Urraca, in lutto dinanzi ai corpi dei suoi tre figli (Pedro, Diego e Rodrigo), morti per difendere la città. Sullo sfondo è delineato l'episodio del duello tra don Diego Ordóñez di Lara, deciso a vendicare la morte del proprio re, e don Rodrigo Arias. Quest'ultimo, dopo aver assistito alla morte dei suoi due fratelli più giovani, si scontra con don Diego e, ferito a morte, riesce a colpire il cavallo del proprio avversario; grazie a questo estremo colpo, don Diego viene spinto dal cavallo fuori dall'area designata per il duello causando un'interruzione dello stesso.²⁸⁴ «Arias el bravo» (v. 22) dà voce al proprio dolore con parole di grande orgoglio per l'onorevole morte dei propri figli e, al contempo, con mal frenata rabbia per l'insostenibile attesa di una decisione da parte dei giudici circa l'esito del duello (vv. 17-20): sa bene che, in caso di proseguimento della sfida, sarà il prossimo a scendere in campo (vv. 24, 33-6, 47-52). Il drammatico monologo dinanzi ai freddi corpi si interrompe con l'arrivo della sentenza, che riconosce onore ai combattenti caduti, dichiara «no vencido» don Diego e proclama la liberazione della città (vv. 41-56); segue, quindi, la cerimonia funeraria con gli onori e i tributi riconosciuti ai giovani eroi (vv. 57-68). Un'apostrofe alla città liberata chiude, con una punta di estremo lirismo, il *romance* (vv. 69-76). L'episodio del dolore del vecchio Arias Gonzalo e dei suoi propositi di vendetta contro don Diego ispirarono diversi *romances* tra cui «Sobre los tres hijos muertos» spicca per l'assoluta centralità assegnata al personaggio del nobile zamorano – altrove assistito dall'infanta Urraca – e per l'intensità drammatica con cui viene descritto il coacervo di sentimenti contrastanti in cui versa.²⁸⁵ Tra gli altri componimenti sullo stesso tema sembra presentare notevole affinità con il nostro testo, sin dal titolo, il *romance* «Sobre el cuerpo de Rodrigo», trasmesso dal Ro-

ris, *El romancero del cerco de Zamora...*, cit., che si concentra sulla produzione *romanceril* («Sobre los tres hijos muertos» si trova alle pp. 420-3, n. 76).

²⁸⁴ Per una dettagliata ricostruzione dell'episodio si rinvia a P. Laskaris, *El romancero del cerco de Zamora...*, cit., pp. 19-20.

²⁸⁵ *Romances* centrati sullo stesso episodio sono «Mirando el cuerpo difunto», «Después que de la muralla», «Ante los nobles y el vulgo», «Entretanto que los juezes», «Sobre el cuerpo de Rodrigo» (e la *glosa* «Ya en la fragosa porfía»), «Por el muro de Zamora» (e la *glosa* «Después que Dolfo Vellidos»), «Gran clamor suena en Zamora», «Por la barbacana viene» (e la *glosa* «Quando con largo vivir»). Ivi, pp. 403-32, nn. 70-8.

mancero historiado (1582) di Lucas Rodríguez e da diversi testimoni manoscritti.²⁸⁶

Minimi interventi di correzione del testo si sono realizzati in corrispondenza di probabili *lapsus calami* del copista (vv. 64, 72).

mss.: MN 17556, c. 69rv; MP 996, cc. 137v-8r.

Varianti:

- 6 de: ni (MN 17556; MP 996); temprana: trenpana (MP 996)
- 18 en ver que: porque (MN 17556; MP 996)
- 21 dolores: deseo (MN 17556; MP 996)
- 22 Arias el bravo: el brauo conde (MN 17556; MP 996)
- 25 con sobresalto honroso: lleno de sobresaltos (MN 17556; MP 996)
- 26 cuerpos fríos: frios cuerpos (MN 17556; MP 996)
- 27 os: *om.* (MP 996)
- 28 aunque: y avnque (MP 996)
- 32 quiso, pudo: pudo quiso (MN 17556; MP 996)
- 33 si yo: yo si (MN 17556; MP 996)
- 35 claro nombre: claros nombres (MN 17556; MP 996)
- 36 morir: murio (MN 17556; MP 996); por la patria: con las armas (MN 17556)
- 37 alcanzastes: ganastes (MN 17556; MP 996)
- 39 sacro: rrico (MN 17556; MP 996)
- 41 Y, diciendo estas razones: entre rraçon y dolores (MN 17556; MP 996)
- 45 oiga: diga (MN 17556; MP 996)
- 51 y: que (MN 17556; MP 996)
- 53 A Zamora dan por libre: por libre dan A çamora (MN 17556; MP 996)
- 56 conforme al fuero: guardando fueros (MN 17556; MP 996)
- 58 guardando: guardado (MP 996)
- 61 por más honrar los cuerpos: para major Tristeça (MN 17556; MP 996)
- 64 arrastran] arrastra: arrastran (MN 17556; MP 996)
- 65 Los cuerpos llevan armados: harmados sacan los cuerpos (MN 17556; MP 996)

²⁸⁶ Si vedano, ad esempio, i versi 19-28: «[N]o lloro yo vuestra muerte/ que fue ganar vida y fama/ pues que muriendo cobrastes/ la honrra quen duda estaua, / y librastes a Zamora/ de vna confusion tan braua;/ mas lo que siento hijos mios/ es, ser tanta mi desgracia,/ que no fuesse yo el primero/ que quedasse en la estacada [...]» (*rh*, c. 51r, vv. 19-28; citazione tratta dall'ed. moderna di A. Rodríguez-Moñino (ed.), *Romancero historiado* (Alcalá 1582), Madrid, Castalia, 1967, p. 107); tali versi riecheggiano, talvolta quasi alla lettera, sia nella prima parte del nostro *romance* (vv. 5-12) che, nel corpo centrale, nel monologo ai corpi (vv. 37-40).

66 descubiertas las caras: descubierta la cara (MN 17556; MP 996)
 67 los: les (MN 17556; MP 996)
 71 tú sola: sola Tu (MN 17556)
 72 le: la (MN 17556; MP 996); ganas: gana (MP 996); esclava] es llana: esclaua (MN 17556; MP 996)
 76 por: con (MN 17556; MP 996)
 Nel testo tràdito da MN 17556 e MP 996 è attestata una quartina assente in Br (A); tale il testo: 1-4, A, 5-76.

A

busca las frescas heridas
 por lo rroto de las harmas
 y quantas le vee en el cuerpo
 rreçue Al doble en el Alma

Testo di MN 17556.

XLVIII. «Por las montañas de Jaca» (cc. 86r-8v)

Nonostante l'ispirazione chiaramente moresca, questo *romance* (assonanza tronca in -e) presenta, in una prospettiva satirica, le avventure amorose di un eroe aragonese. Il testo di Br costituisce, invero, una versione con notevoli varianti di un *romance* pubblicato più volte a partire dalla terza parte della *Flor* di Pedro Flores del 1592; lo ritroviamo, infatti, nello stesso anno, in un *pliego* valenzano (*qvr1a*) e, l'anno seguente, nella *Flor tercera* di Felipe Mey. Sebbene non avesse trovato posto nel *Romancero general*, continuava a circolare nelle stamperie valenzane nei primi anni del XVII secolo (il *qvr4* è del 1602). Quattro le testimonianze manoscritte di quest'ultima versione, una delle quali rivela una circolazione italiana del componimento e una sua messa in musica, mediante trascrizione di una sua notazione musicale (RC 625). A dar fede alla testimonianza del manoscritto SASP, datata al 1652, il *romance* sarebbe opera, almeno in una delle sue versioni, di Lupercio Leonardo de Argensola, che lo dedicò – come si legge in rubrica – al capitano Lupercio Latrás.²⁸⁷ Appartenente al ro-

²⁸⁷ Ricaviamo l'informazione circa tale testimone dall'edizione dell'opera di Lupercio Argensola di José Manuel Blecua, in cui si offrono anche rinvii bibliografici al capitano Lupercio Latrás, uno dei protagonisti delle agitazioni aragonesi dell'ultimo decennio del Cinquecento. Cfr. J. M. Blecua (ed.), Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, cit., p. 243 (il *romance* è editato alle pp. 243-5). Il testimone, intitolato *Genealogía de casas ilustres de Aragón*, tomo II, proveniente dall'Archivio della Casa di Híjar in Épila, è stato incorporato nel 1987 nell'Archi-

mancero aragonese, il componimento sembra alludere, per quanto celati dietro un'ambientazione fittiziamente moresca (per cui si vedano gli «enemigos de la fe», v. 50), a fatti storici risalenti al 1592, legati alla fuga dal carcere di Antonio Pérez e ai conseguenti scontri dell'esercito di Filippo II contro i suoi alleati;²⁸⁸ ne consegue l'ipotesi di una composizione del *romance* pressoché contemporanea alle vicende, nello stesso 1592, anno di pubblicazione del *romance* nella *Flor* di Pedro Flores.

Il giovane cavaliere Lusidoro, di ritorno dalle proprie eroiche imprese, entra nella città di Saragozza e si dirige verso la casa della donna amata (vv. 1-21). Il complesso emblema che ha posto sul proprio scudo rivela la triste sorte del proprio amore e prepara il terreno al duro dialogo tra i due (vv. 22-34). Gli insulti dell'eroe all'amata infedele e le minacce di morte rivolte a lei e al suo sposo (vv. 35-56) si trasformano ben presto, dinanzi al tono irriverente e beffardo della donna (vv. 57-64), in una rapida e sanguinosa vendetta (vv. 65-92). Per quanto il protagonista non sia propriamente un cavaliere moro, il riferimento dell'autore del componimento è chiaramente il *romancero* moresco, reinterpretato, tuttavia, in una luce satirica delle convenzionali e abusatissime descrizioni di ritorni dell'eroe in patria e toccanti incontri con la dama amata.²⁸⁹ Si pensi, ad esempio, ad uno dei *romances* di Zaide e Zaida, «Gallardo pasea Zaide» (f7, c. 13v), la cui situazione presenta notevoli simmetrie con quella tratteggiata dal nostro *romance* (lunga assenza dell'eroe per combattere gli infedeli, matrimonio della donna con un rivale, incontro alla finestra, paragone della donna al sole), con la significativa eccezione di un toccante dialogo – di carattere speculare

vio Storico Provinciale di Saragozza (è consultabile online nella BVPB). Il poeta e storico Juan Francisco Andrés de Uztarroz, che trascrive il *romance* (come si apprende da una rubrica conclusiva: «copio este Romance el señor Juan Fran.co Andres en la ciudad de Huesca a 5 de Noviembre 1652»), fornisce, in una rubrica introduttiva, l'indicazione circa l'autorialità di Lupericio e la dedicatoria («Romance del secretario lupericio leonardo de Argensola Escrito a lupericio latras, capitan de infanteria Española»).

²⁸⁸ Cfr. A. Pérez Lasheras, *Las "montañas de Jaca", algunos romances y el Quijote*, in M. C. Marín Pina (a cura di), *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza-Alcalá de Henares, Prensas Universitarias de Zaragoza-Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, 2010, pp. 287-314, p. 296; si rinvia a tale studio per una ricca bibliografia sul tema del *romancero* aragonese, con speciale riferimento al *romance* in oggetto.

²⁸⁹ É bene precisare che la componente satirica del *romance* non si ritiene conseguente all'esito dell'incontro tra i due, giacché non mancano esempi di dame infedeli e incostanti nel *romancero* moresco, quanto, piuttosto, alla particolare mordacità e irriverenza con cui si realizza il dialogo tra i due. Sulla diffusione dei *romances* satirici in risposta alla gran voga della moda moresca si veda R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, cit., pp. 133-4; per quanto riguarda la loro presenza in quelle stesse parti della *Flor* che segnarono il successo del genere moreesco, si veda A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit., pp. 95-6.

rispetto a quello tra Lusidoro e l'amata – tra Zaide e Zaida, per i quali né la lunga assenza né il matrimonio hanno potuto nulla contro il loro amore.

Un confronto tra il nostro testo e la versione vulgata del componimento sembra rivelare un intento amplificatorio alla base del primo rispetto alla seconda, che, nella prima parte, relativa alla descrizione del vestiario e delle armi dell'eroe, si traduce in un incremento di dettagli topici, ricavati dal repertorio del *romancero* moresco (simbolismo dei colori, vv. 9-12; descrizione dell'emblema sullo scudo, vv. 21-8). Nella seconda parte, in cui si realizza il dialogo tra gli amanti e la vendetta di Lusidoro, l'*amplificatio* sembra, invece, rivolta a una rilettura dissacrante del convenzionale scambio di battute che si legge nella vulgata: il patetismo implorante dell'eroe e il tono essenzialmente giustificativo della donna e, al più, topicamente sdegnoso, si convertono in un atteggiamento ingiurioso, violento e borioso del primo e insolente e provocatorio della seconda. Si accentua, inoltre, a supporto dell'epiteto iniziale (v. 4), l'atteggiamento misogino dell'eroe e la critica all'incostanza femminile.²⁹⁰ Nel finale è possibile registrare una maggiore enfasi sulla violenza dell'uomo, che non risparmia neppure le donne (vv. 79-80), e che si traduce in una plateale ostentazione del mare di sangue innocente versato (vv. 91-2), assente nella vulgata. Pur nella consapevolezza che nuovi ritrovamenti potrebbero consentire di retrodatare il nostro testo e, quindi, complicare l'individuazione di una direzione nell'evidente dialogo intertestuale tra le due versioni, riteniamo, sulla base degli elementi appena individuati che il componimento copiato in Br possa interpretarsi come risultato di un consapevole rifacimento di un *romance* che, merito anche dell'affinità col celebre «Sale la estrella de Venus»,²⁹¹ aveva raggiunto notevole diffusione tra fine Cinquecento e inizi del secolo successivo.²⁹²

A testimonianza di tale successo Lope ricorda il *romance* tanto nella commedia *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622) (MNlope^{la nueva victoria}, p. 5) che ne *La primera información* (1635) (lope^{la primera}, c. 97rv).²⁹³ Si re-

²⁹⁰ Ricordiamo, a tal proposito, che al personaggio ariostesco di Rodamonte si deve una ferma condanna del genere femminile, derivata dal risentimento nei confronti dell'amata Doralice che gli aveva preferito il rivale Mandricardo (*Furioso*, XXVII, 117-21).

²⁹¹ Si vedano, al proposito, le ultime pagine dell'analisi dedicata al *romance* di G. Caravaggi, *Il "Romance del Zaragozano"...*, cit., pp. 280-3. La prossimità tra i due *romances* si riscontra – è bene precisarlo – maggiormente con la vulgata piuttosto che con la versione di Br.

²⁹² Il rifacimento è una prassi consolidata nella tradizione del *romancero* sin dai primi esempi di un interesse della letteratura alta nei confronti del genere agli inizi del XVI secolo; prassi che non viene meno nel corso del secolo neppure con l'affermazione del *romancero* erudito e, poi, *nuevo*. Si veda al proposito la nota 171.

²⁹³ Cfr. A. Pérez Lasheras, *Las "montañas de Jaca"...*, cit., pp. 308-9. Vale la pena riportare la lunga citazione inserita ne *La nueva victoria* per comprendere il profondo livello di assimi-

gistra, inoltre, ben presto un intenso circuito di componimenti *a lo divino* ispirati a tale *romance*, per cui si vedano, ad esempio, quelli inseriti nei *Conceptos espirituales* di Ledesma («De las montañas del mundo/ sube una bella serrana», *led.*, pp. 179-80), nelle *Obras en verso* del principe di Esquilace («De las montañas del cielo/ baxò del mundo a los campos», *bor*^{II}),²⁹⁴ e quelli editi in vari *pliegos* religiosi già sul finire del XVI secolo e lungo tutto il secolo successivo (*carr.*: «Por las celestes regiones/ ligero baxa otra vez»; *mir.*: «De las montañas del Cielo/ baxaua un Pastor Divino»; *rd.*: «Por los montes del Calvario/ humilde baxa esta vez»).

Come anticipato, Br testimonia una versione unitestimoniata del componimento, della quale solo le prime due quartine possono essere collazionate con la versione tradata dagli altri testimoni; a proposito di quest'ultima versione, notiamo la presenza di notevoli varianti ma tutte riconducibili ai regolari processi di trasmissione testuale e di tradizionalizzazione cui venivano sottoposti i *romances* di maggiore successo.

stampe: *f3_{flo}*, cc. 172v-3v; *qvr1_a*; *f3_{mey}*, cc. 136v-7v; *qvr4*.

mss.: MN 4051, cc. 138v-9r; MN 4127, pp. 131-4; RC 625, cc. 9r-11r; SASP, cc. 395r-6r.

lazione del *romance* da parte di Lope: «L: [...] quien quisiere conquistar/ una muger facilmente/ della por un mes se ausente/ buelba gallardo al lugar/ *que* el gozara la vitoria/ con mil abrazos despues/ pero no pase de vn mes/ *porque* no hallara memoria/ F: vn mes dixiste? L: Y vn mes/ es poco, o piensas *que* ygnoro/ la letra de Lucidoro/ Rodamonte Aragones/ F: *que* dize L: *que* a la muger/ no ay mudanza *que* se yguale/ pues con cada sol *que* sale/ mudamos de parecer» (dialogo tra Lisarda e Fulgenzia; MN *lope_{la nueva victoria}*, p. 5).

²⁹⁴ La *contrahechura* compare la prima volta nell'appendice – non numerata – apposta alla seconda edizione delle *Obras* del 1654; il *romance* risulta poi integrato nell'edizione definitiva del 1663.

²⁹⁵ In alcuni casi la rubrica esplicita il legame intertestuale tra la *contrahechura a lo divino* e il *romance* profano («Romance buelto a lo Diuino, sobre el *que* dize de las montañas de Iaca» in *carr.*); in altri casi esso è intuibile dalla presenza di altri elementi testuali rinviabili al *romance* (ad es. nella struttura sintattica della prima quartina o nell'uso di alcuni termini o sintagmi condivisi o, ancora, spesso, nel ricorso alla stessa assonanza). Va, tuttavia, precisato, che il sintagma «de las montañas de Iaca» era già divenuto formulare prima della scrittura del *romance* in analisi; allo stesso modo, se ne incontrano riferimenti, autonomi rispetto a tale componimento, lungo tutto il XVII secolo e oltre, dovuti al carattere formulare del verso nel *romancero*, tanto profano quanto sacro. Cfr. A. Pérez Lasheras, *Las “montañas de Iaca”...*, cit., pp. 309-12. Un esempio della formularità del verso può individuarsi in alcuni altri *romances* del principe di Esquilache, sia profani che sacri, che iniziano con un *incipit* simile: «De la aspereza de un monte/ Huyendo baxa vn arroyo» (*bor*^{II}, pp. 408-9); «De los montes de Castilla/ Baxaua el Pastor Lisardo» (ivi, pp. 506-7).

Varianti (limitate ai vv. 1-8; per $f3_{flo}$ e $f3_{mey}$ si ricorre alle eds. anastatiche di Damonte e Rodríguez-Moñino 1957, III; per $qvr1_a$ e $qvr4$ ci si serve, delle eds. anastatiche di García de Enterría 1973a, n. 8 e *Ead.* 1974a, n. 13).

1 Por: de ($f3_{flo}$; $f3_{mey}$; MN 4051)

2 baja: sale (MN 4127); otra vez: al traues (SASP)

3 gallardo: baliente (MN 4127; RC 625; SASP)

6 por: sobre (SASP)

7 le casó: a casado (MN 4051; RC 625)

Viste le notevoli varianti a partire dalla terza quartina, si è ritenuto opportuno trascrivere integralmente il testo della versione condivisa da tutti i testimoni a partire dal verso 9, con relativo apparato.

bonete redondo lleua,	
de Armiño el aforro es	10
y de color amarilla	
vna pluma a lo frances,	
capa blanca de sayal	
de tela de oro el enves,	
de seda azul pespuntada	15
al derecho y al traves,	
y de seda azul y plata:	
vn çaraguel Milanes	
vn sayo largo, vaquero	
cortado a lo Sayagues	20
en su mano vn pedernal	
y en vn tahali trae tres	
[.....]	
[.....]	
y en llegando a çaragoza,	25
sin que temiesse a juez	
fue a ver a su dama, que ama	
la razon tiene a sus pies,	
vidola en vna ventana;	
entre las cinco y las seys	30
passeola, haziendo piernas	
y haziendo fieros tambien,	
y al tiempo que anohecia	
con vn suspiro cruel,	
le dixo assi, mis amores	35
muy en ora buena esteys	
abridme la puerta luego	

abridme que desde ayer
 veynte leguas e corrido
 solo por venirte a ver 40
 cansado de matar vengo
 enemigos de la fe
 con sospechas que la tuya;
 ya no sera la que fue,
 sonriendose Armelina 45
 le comiença a responder,
 Vete con Dios cavallero
 que bien te puedes bolver
 no se puede solo vn dia
 dexar sola vna muger, 50
 que con cada sol que sale
 mudamos de parecer,
 y tu como si yo fuera
 el fuerte de Tremecen,
 por andarte a matar ombres 55
 me dexaste sola vn mes
 aquel tu competidor
 me tiene ya en su poder
 por marido le obedesco,
 y en tu ausencia me case 60
 es valiente y es celoso
 triste de mi si te ve,
 a fe que para sus manos
 avras menester los pies,
 O villana le responde 65
 tan desarmado me ves,
 pues espera, que por fuerça
 dentro en tu casa entrare,
 las puertas echo en el suelo
 del primero puntapie 70
 quando toda la justicia,
 armada le va a prender
 dispara las pedernales,
 vna vez, y dos, y tres,
 y antes que metiesse mano 75
 de las valas mato diez
 Toda la gente le dexa
 y desde solo se ve
 como si fuera de fiesta

Testo di *f3_{flo}*. Varianti: 9 lleua: trae (*qvr1_a*; *qvr4*) 10 Armiño: armillo (*qvr1_a*) 11 amari-
lla: amarillo (*qvr1_a*; *qvr4*; MN 4051; SASP) 13 sayal: tañal (SASP) 14 de: con (SASP)
15 de: con (*qvr4*; MN 4051; MN 4127; RC 625; SASP) 16 al derecho: a lo largo
(*qvr1_a*; *qvr4*) 21 en su mano vn pedernal: Vn pedreñal en su mano (*qvr1_a*) vn pedreñal
en las manos (*qvr4*; SASP) un predeñal en sus manos (MN 4051) Vn Pistolete en sus
manos (RC 625) 22 y: *om.* (SASP); vn: dos (*qvr1_a*; *qvr4*; MN 4051; RC 625) el
(SASP); tahali trae: tahalines (*qvr1_a*) tahalies (*qvr4*; MN 4051; RC 625) dos, o (SASP)
25 y en llegando a: Entrose por (*qvr1_a*) Entrando por (*qvr4*); y: *om.* (SASP) 26 a: al
(MN 4051; MN 4127; RC 625; SASP) 27 fue a ver: y fuese (*qvr1_a*) fue luego (*qvr4*); a
su: su (MN 4051; MN 4127; RC 625; SASP); que ama: *om.* (*qvr1_a*; *qvr4*) que Amor
(RC 625; SASP) 28 la razon tiene: que amor le guia (*qvr1_a*; *qvr4*); tiene: trae (SASP);
sus: los (*f3_{mey}*; MN 4051; MN 4127; RC 625; SASP) 29 vidola: hallola (*qvr1_a*; *qvr4*;
MN 4051; MN 4127; RC 625) viola (SASP); en vna: a la (*qvr1_a*) a una (MN 4051; MN
4127) estar a una (SASP) 30 cinco: dos (MN 4127); seys: tres (MN 4127) 31 passeola,
haziendo: paseandola hechando (SASP) 32 haziendo: hechando (SASP) 33 y al tiempo
que anochecia: Y despues de anochecido (*qvr1_a*) Y al cabo de vn gran rato (*qvr4*); y:
om. (MN 4127; SASP); al tiempo: al punto (MN 4127) alla (RC 625); que: quando
(RC 625) 34 cruel: fue (MN 4127) 35 dixo: diçe (MN 4127); assi, mis amores: gentil
señora (SASP); mis amores: Mi señora (*qvr1_a*; MN 4051; RC 625) 36 esteys: estes
(*qvr4*) 37 abridme la puerta luego: Abreme que vengo muerto (*qvr4*); abridme: abreme
(MN 4051; RC 625) la puerta luego: las puertas vida (SASP) 38 abridme: abreme (MN
4051; RC 625) 39 veynte: venyte (*qvr1_a*) treynta (RC 625) 40 solo por: por solo (MN
4051) 43 sospechas: sospecha (*qvr1_a*; *qvr4*; MN 4127) 44 ya no sera: no sera ya (*qvr4*);
ya: *om.* (MN 4051); la: lo (RC 625); que: *que* antes (MN 4051) 45 sonrriendose Arme-
lina: Armelinda le responde (*qvr4*); Armelina: Armelinda (RC 625; SASP) 46 le: *om.*
(RC 625); comiença: començo (MN 4127; SASP); a: de (RC 625) 48 que: muy (*qvr4*;
MN 4051) ya (RC 625) 49 no: que no (*qvr1_a*); se puede solo vn: saues que solo
(SASP); solo vn dia: dexar (*qvr1_a*) sola vn hora (*qvr4*; MN 4127); dia: punto (RC 625)
50 dexar sola: solo vn dia a (*qvr1_a*) mal se dexa (SASP) 51 que con: pues con (MN
4051; MN 4127) pues en (SASP); con: a (*qvr1_a*; *qvr4*); sol: buelta (*qvr4*); sale: amanec-
ce (*qvr1_a*) damos (*qvr4*) 53 y tu como si yo fuera: Pensauas tu que por fuerça (*qvr1_a*); y
tu: assi (SASP); tu: *om.* (*qvr4*) 54 el fuerte de Tremecen: te auia de obedecer (*qvr1_a*) 55
por andarte: y por yrte (*qvr1_a*) que por irte (SASP); ombres: moros (MN 4127; SASP)
56 me dexaste sola: sola me dexaste (RC 625) 57 aquel: Y aquel (*qvr4*) Esse (RC 625)
58 me tiene ya: ya me tiene (*qvr1_a*; MN 4127; RC 625) y el me tiene (SASP) 60 y en tu
ausencia: con quien yo ayer (SASP) 61 es: es muy (MN 4051); valiente: çeloso (RC
625); y es: y (MN 4051; SASP); celoso: valiente (RC 625) Animoso (SASP) 62 triste:
pobre (RC 625); mi: ti (MN 4051; SASP) 63 a: que a (MN 4127); sus: su (SASP) 64
avras: ayas (*qvr1_a*; *qvr4*; MN 4127; RC 625); los: tus (RC 625) 67 pues: *om.* (*qvr4*);
espera: aguarda (*qvr1_a*; *qvr4*; MN 4051; MN 4127; SASP); por fuerça: a tu pesar

(*qvr4*) 68 en: *om.* (*qvr1_a*) 69 las puertas echo: ya esta la puerta (*qvr4*); las puertas: la puerta (MN 4051; RC 625); echo: estaba (MN 4051; RC 625) tiende (MN 4127; SASP) 70 del: al (RC 625); del primero puntapie: luego al primer puntame (SASP) 71 toda: luego (*qvr1_a*) 72 armada le va: le viene armado (*qvr1_a*) le viene armada (*qvr4*; RC 625) le bino en arma (MN 4051) junta le viene (MN 4127); armada: junta (SASP); va: llega (SASP) 73 dispara: Desarma (SASP) las: sus (*qvr1_a*; *f3_{mey}*; *qvr4*; MN 4051; MN 4127; RC 625; SASP); pedernales: pistoletes (RC 625) pedreñales (SASP) 74 vez y dos: dos veces (SASP) 75 antes: aun (SASP); metiesse: echasse (*qvr4*) metiesen (MN 4051) metiera (MN 4127) pusiesse (RC 625) hechesen (SASP) 76 valas: Guardas (SASP); mato diez: mueren tres (*qvr1_a*); mato: murieron (MN 4051; MN 4127) 77 Toda la gente le dexa: Todos huyen y le dexan (*qvr1_a*) Todos le dexan y huyen (*qvr4*; MN 4051; MN 4127; SASP) Dexanle todos y huyen (RC 625) 78 desque: quando (*qvr1_a*; *qvr4*; MN 4051; MN 4127; SASP) el como (RC 625) 79 fiesta: feria (*qvr1_a*) fiestas (*f3_{mey}*).

f3_{flo} e *f3_{mey}*, molto prossimi tra loro, presentano una lacuna di due versi, sanabile grazie al ricorso agli altri testimoni (cfr. testo A). Diverse le varianti relative a omissioni o integrazioni di singoli versi o intere quartine tra i testimoni; in particolar modo, ad eccezione di *f3_{flo}* e *f3_{mey}*, tutti i testimoni omettono la quartina costituita dai versi 17-20. Ordine dei versi di *qvr1_a* e MN 4051: vv. 1-16; 21-22; A; 25-80. Ordine di *qvr4*: vv. 1-16, 21-2, A, 25-45, 48-58, 61-80. Ordine di MN 4127: vv. 1-16, A, 25-80. RC 625 presenta un distico unitestimoniato (B); tale l'ordine dei versi: vv. 1-16, 21-22, A, 25-30, 33-6, B, 41-4, 37-40, 45-80. Ancora differente è l'ordine dei versi in SASP: vv. 1-16, 21-2, A, 25-48, 55-6, 53-4, 49-52, 57, 60, 58-9, 61-80.

A (vv. 23-4)

alfange de fino azero
para mancharle despues

Testo di *qvr1_a*. 1 fino: limpio (*qvr4*; MN 4051; RC 625; SASP).

B

que estais bizarra y hermosa
y no se la causa ques

Testo di RC 625.

XLIX. «A la sombra de un aliso» (cc. 89r-90v)

Questo *romance* pastorale, con rara rima consonante (-oso),²⁹⁶ conclude ciascuna quartina con un verso di *estribillo*; l'integrazione di quest'ultimo nella

²⁹⁶ Cfr. *supra*, nota 189.

struttura della strofa corrispondente si realizza mediante minime varianti pronominali. La tradizione del componimento, esclusivamente manoscritta, consta di tre testimoni. Accanto ai testimoni va, inoltre, segnalato il manoscritto MP 1587 in cui viene copiato solo il primo verso (c. 193v) e che reca la data del 1588.

Avviate da un *incipit* formulare, dodici quartine per lo più descrittive e, spesso, sintatticamente autonome, descrivono il mal d'amore del pastore Sireno. Dimentico del proprio gregge (v. 9) ed estraneo a qualsiasi conforto da parte degli altri pastori (vv. 25-36), Sireno lamenta il proprio dolore e la propria pena che lo consumano sino a condurlo alla morte (vv. 45-8). L'*estribillo* rinvia ad un verso di uno dei primi *romances* pastorali, «De amores esta Fileno», pubblicato per la prima volta nell'oggi perduto *Recreo de Amadores* di Pedro Hurtado (Valencia, 1569) e accolto, qualche anno dopo, nella *Rosa de amores* (1573) di Timoneda («de la ventura quexoso», c. XVIIIv, v. 3).²⁹⁷

Va notato, inoltre, che il manoscritto MP 1580 registra, accanto ad una versione piuttosto breve del componimento, anche un secondo *romance* introdotto dalla stessa quartina iniziale e con stesso *estribillo*, da interpretare come una variazione sul tema.²⁹⁸

Br riporta la versione più ricca del componimento, in cui confluiscono quasi tutte le strofe attestate negli altri due manoscritti. Il testo presenta, tuttavia, alcune corruzioni (vv. 17, 19, 46): abbiamo accolto, ad esempio, la variante di MN 3915 relativa al verso 17 che sembra far riferimento al dissidio tra il lamento reiterato del pastore e la sua inammissibilità nel codice cortese. Priva di senso ci appare la lezione del verso 19 «mirandose al cayado», né risulta, in questo caso, pienamente soddisfacente la variante di MN 3915, che, al contrario, è possibile interpretare come un tentativo poco riuscito da parte del copista di correggere un errore – forse simile al nostro – anche nel proprio antigrafo. Nell'editare il testo si è optato, in questo caso, per una correzione *ope ingenii* che legge in «mirandose» una possibile banalizzazione della lezione «arrimándose». Al verso 46 («fileno») si è, infine, intervenuto uniformando il riferimento onomastico al pastore protagonista del lamento sulla base della lezione del verso 3 («Sireno») e del confronto col testimone MN 3915.

²⁹⁷ Il *romance* è già stato rievocato in relazione al componimento IX, per cui si veda *supra*, nota 145.

²⁹⁸ Vi si canta un analogo lamento del pastore Sireno, rivolto però, in questo caso, direttamente all'amata pastora assente.

mss.: MN 3915, c. 64rv; MP 1580, cc. 243v-4r (MP 1580_a); ivi, c. 159rv (MP 1580_b)(v. 5).²⁹⁹

Varianti:

- 1 la sombra: sombras (MN 3915); un: un verde (MN 3915)
 - 2 al: a (MP 1580_a)
 - 3 Sireno: tireno (MP 1580_a)
 - 4 su: la (MN 3915; MP 1580_a)
 - 6 aflegido: aflixido y (MN 3915)
 - 7 penado y sobre: sobre todo (MN 3915)
 - 9 sus cabras: su ganado (MP 1580_a)
 - 10 sí mismo cuidadoso: su zagala cuydoso (MP 1580_a)
 - 11 porque lo tiene el amor: de la mesma espreciado (MP 1580_a); lo: le (MN 3915)
 - 16 mi: la (MN 3915)
 - 17 aun no] avnque: aun no (MN 3915)
 - 19 y, arrimándose] mirandose al cayado: sin quedar sobre su mal (MN 3915)
 - 23 desmayado: sin sentido (MN 3915)
 - 25 le: lo (MN 3915)
 - 30 goloso: gozoso (MN 3915)
 - 38 tan triste quanto amoroso: quan triste tan lloroso (MN 3915)
 - 41 No hay: En qualquier (MP 1580_a); verde: *om.* (MP 1580_a)
 - 42 en que no escriba lloroso: va escribiendo presuxoso (MP 1580_a)
 - 43 pastorcillo: pastorcico (MP 1580_a)
 - 45 De aqueste: deste (MP 1580_a); vivía: vivo (MN 3915) vivio el triste (MP 1580_a)
 - 46 Sireno] fileno: sireno (MN 3915) de terreno (MP 1580_a); tan: *om.* (MP 1580_a)
- La versione di Br risulta essere la più estesa e completa. MN 3915 omette due strofe (vv. 33-6 e 41-4). MP 1580_a offre una versione molto più breve, costituita da 5 quartine, di cui una (A) risulta unitestimoniata: vv. 1-4, A, 9-12, 41-4, 45-8.

²⁹⁹ Coerentemente con i *Criteri di edizione* individuati, in apparato si considera tale componimento esclusivamente come esempio di tradizione indiretta dell'*estribillo*. Notiamo, tuttavia, che la variante «tireno» registrata in apparato appartiene esclusivamente al *romance* collazionato.

A
triste flaco y amarelo
enbelezado pensoso
venus le tiene y ayudo
de la ventura quejoso

Testo di MP 1580_a.

L. «Celestina, cuya fama» (cc. 91r-5v)

Si estende per ben cinque carte la trascrizione del testamento burlesco della mezzana Celestina.³⁰⁰ Dal punto di vista metrico il lungo componimento si ascrive al genere dell'*ensalada*, all'interno della quale si distinguono diverse sezioni metriche di varia estensione: la prima è costituita da un testo di undici *quintillas* (ABBAB) cui segue una *redondilla* in rima incrociata (ABBA); quest'ultima introduce un breve *villancico*, composto da una *cabeza* distica assonanzata (o-a) e un'unica strofa strutturata in *mudanza*, *vuelta* e *estribillo* (AA'/BCCB AA') (La); il testo-cornice prosegue, quindi, con diciannove quartine assonanzate nei versi pari (a-o) – secondo lo schema del *romance* – e, in un'ultima variazione metrica, conclude con due *redondillas* a rima incrociata (ABBA). Come per altre *ensaladas* (cfr. XIV, XXV, XL), il copista segnala, mediante una rubrica interna, l'inserzione del *villancico* – che definisce, come altrove, «letrilla» –. Il testamento di Celestina fu pubblicato in un *pliego* barcellonese nel 1597 (*test*), accanto all'altrettanto celebre «Testamento de la zorra».³⁰¹ Discreta dovette essere la diffusione manoscritta, come sembrano rivelare i numerosi testimoni a noi giunti, mediante i quali, peraltro, è possibile anticipare la data di composizione almeno agli inizi del penultimo decennio del secolo, a dar fede alla datazione di MN 3924 del 1582. Sebbene la pubblicazione congiunta al *Testamento de la zorra*, attribuito a Cristóbal Bravo, abbia indotto alcuni studiosi a legare il componimento al poeta cieco, in seguito è stata sostenuta, con

³⁰⁰ Una essenziale definizione delle origini e caratteristiche del genere poetico del testamento burlesco, con riferimenti al componimento in esame, può leggersi in M. Rubio Áñez, *Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular*, in P. Cátedra (a cura di), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR, 2006, pp. 241-51.

³⁰¹ Rubio Áñez sottolinea come il circuito dei *pliegos sueltos* costituisca il mezzo di diffusione privilegiato di tale genere, a testimonianza della precipua adesione del *pliego* alla letteratura popolare. Ivi, p. 247.

più solide ragioni, l'attribuzione a Pedro Liñán de Riaza, suggerita dal manoscritto corsiniano RC 970.³⁰²

Nell'ambito del ricco panorama delle opere ispirate al fortunato personaggio di Fernando de Rojas,³⁰³ il testamento di Celestina si configura come un'interessante testimonianza di degradazione comico-burlesca cui, spesso, viene sottoposta la letteratura alta nei suoi complessi meccanismi di ricezione. Pre-scindendo completamente dall'originaria vicenda dell'assassinio da parte di Sempronio e Pármene,³⁰⁴ la vecchia Celestina, moribonda e costretta a letto, chiama al proprio capezzale uno scrivano affinché prenda nota delle sue volontà testamentarie (vv. 1-10). Incurante per la sorte del proprio corpo, venduto in vita per denaro e piacere (vv. 11-20),³⁰⁵ dispone però il proprio epitaffio, affinché sia ricordata come «corredora de obra prima» (v. 25).³⁰⁶ Segue, nelle successive

³⁰² Già Rodríguez-Moñino, ricostruendo la bibliografia di Cristóbal Bravo, poeta cieco originario di Cordova, si era imbattuto nel pliego *test*, a proposito del quale aveva riconosciuto, tuttavia, che al poeta andasse attribuito il solo *Testamento de la zorra* e non anche quello di Celestina. A seguito forse di un fraintendimento, Randolph, editore dell'opera poetica di Liñán de Riaza, ne esclude la paternità al poeta toledano proprio in nome di un'attribuzione a Cristóbal Bravo. Più recentemente, basando la sua indagine su un fitto tessuto di rinvii e autocitazioni presenti in un *romance* di Liñán, Pérez López ha ritenuto di poter ascrivere il componimento – almeno in una primitiva versione – alla penna del poeta e all'ambiente salmantino in cui compì i suoi studi tra il 1573 e il 1583. Si vedano al proposito: A. Rodríguez-Moñino, *Cristóbal Bravo, poeta ciego del siglo XVI. Intento bibliográfico (1572-1963)* (1966), ora in *Id.*, *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro*, a cura di E. M. Wilson, Barcelona, Ariel, 1976, pp. 253-83, in particolare pp. 262-3; J. Randolph, *Obras mal atribuidas a Liñán de Riaza*, in "Anuario de Letras", 22, 1984, pp. 111-34, p. 129; J. L. Pérez López, *Nuevos poemas atribuibles a Pedro Liñán de Riaza (con un estudio de las obras de Gabriel Lasso de la Vega)*, in "Voz y Letra", 18, 1, 2007, pp. 99-139, p. 137 e *Id.*, *Nuevos poemas atribuibles a Pedro Liñán de Riaza (II)*, *ivi*, 20/2, 2009, pp. 67-118, pp. 102-18.

³⁰³ Per una contestualizzazione del testamento di Celestina all'interno della produzione celestinesca si veda E. Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010, pp. 99-146.

³⁰⁴ Cfr. D. S. Severin (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 2016, pp. 271-7.

³⁰⁵ Sul carattere citazionale e proverbiale dei versi 19-20 e sul ruolo del *romance* «Morir vos queredes padre» nella loro diffusione si veda C. Reig, *El Cantar de Sancho II...*, cit., pp. 121-7.

³⁰⁶ Se l'esercizio del «corredor» è quello di gestire negozi di ogni tipo per conto di terzi, «[...] y porque anda casi corriendo de una parte a otra, para mostrar o tratar lo que vende o negocia, se le dio este nombre» (*Diccionario de Autoridades*, tomo II (1729), s.v. «corredor», accezz. 3), il riferimento all'«obra prima», ovvero alla manifattura di calzature nuove – in opposizione alla prassi, allora in uso, di riparare quelle rovinate – (*ivi*, V (1737), s.v. «obra prima»), rinvia al motivo delle scarpe, legato alla pratica della ruffianeria; è probabile che qui l'«obra prima» costituisca un'allusione specifica alle trattative legate alle giovani vergini, naturali o 'ri-

redondillas, un elenco anaforico di disposizioni testamentarie in cui, mediante la formula giuridica «ítem mando»,³⁰⁷ la vecchia mezzana nomina Areúsa propria erede nell'esercizio della ruffianeria (vv. 26-30), le offre in dono uno dei suoi migliori abiti (vv. 31-5) e le comanda di riscuotere un credito a suo nome (vv. 36-40).³⁰⁸ Dispone, inoltre, l'apertura di una nuova «casa pecadora» nella città di Salamanca, di cui disciplina le norme principali e a capo della quale pone Elicia e la sua discendenza (vv. 41-55). Una *redondilla* introduce, a questo punto, il lamento di Elicia, nipote della vecchia, costituito da un *villancico* monostrofico (vv. 56-68). Tale intermezzo determina una svolta nella narrazione, marcata, peraltro, dal cambio metrico: commossa da tanto affetto, Celestina nomina Elicia erede dei propri beni mobiliari (vv. 69-76), che procede a inventariare con estrema precisione di dettagli (vv. 77-144). Pochi sono, in effetti, e di scarso valore, i primi averi elencati dalla donna: un letto, alcune sedie, un tavolo e pochi utensili, a cui, tuttavia, fa subito da contrappeso il vero tesoro della vecchia mezzana, ossia il prezioso baule in cui sono custodite le sostanze «para bien y para daño» (v. 86), con cui soddisfare le richieste amatorie dei propri clienti.³⁰⁹ La puntuale descrizione del contenuto della cassa, con riferimento alla provenienza di ogni elemento e, talvolta, alla rispettiva funzione (vv. 90-2, 112-4, 116-8, 137-8, 141-4), rivela il legame indissolubile tra le due facce del personaggio di Celestina, quella di ruffiana e quella di fattucchiera;³¹⁰ in tal senso, il lascito ad Elicia dell'intero tesoro rappresenta, al contempo, l'atto ufficiale di trasmissione del potere ad essi connesso, ritenuto ereditabile in linea matriarcale.³¹¹ Mentre è intenta ad elencare le portentose «mil aguas, hierbas y piedras» (v. 127) custodite nel baule, un banale sorso d'acqua – in vita tanto disprezzata, in opposizione all'amato vino – pone fine congiuntamente al dettato del testamento e alla vita della vecchia Celestina (vv. 145-52). Il testamento

costituite' dalla mezzana, cui si fa riferimento ai versi 36-40. Si veda al proposito F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 49.

³⁰⁷ Cfr. M. Rubio Áñez, *Testamentos poéticos burlescos...*, cit., p. 243.

³⁰⁸ Come ai versi 19-20 (cfr. *supra*, nota 305), anche al verso 40 si inserisce una citazione letteraria, stavolta tratta dalla celebre canzoncina della malmaritata: «La bella malmaritada/ de las lindas que yo vi». V. Beltrán, *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta, 1990, p. 16.

³⁰⁹ Per una meticolosa descrizione della maggior parte di tali ingredienti e del loro uso nelle pratiche magiche amatorie e nella medicina popolare, si veda E. Lara Alberola, «*Testamento de Celestina*»..., cit., in particolare pp. 47-70 (analisi che la studiosa recupera nel successivo volume, *Hechiceras y brujas...*, cit., pp. 287-300).

³¹⁰ La pratica della magia è strettamente subordinata all'attività ruffianesca, per esercitare al meglio la quale Celestina ricorre a preparati erboristici, intrugli e amuleti vari. Ivi, p. 48.

³¹¹ Cfr. E. Lara Alberola, *Hechiceras y brujas...*, cit., p. 136.

presenta un ritmo vario e incalzante, in parte dovuto alla natura composita e polimetrica del componimento – propria del genere delle *ensaladas* – e in parte accentuato dalla mancata coincidenza tra sezioni metriche e nuclei tematici. Tale sfasamento è evidente, in particolar modo, nell’unitaria sezione del *romance* (vv. 69-144), all’interno della quale si distinguono nettamente le quartine riservate all’inventario dei beni della vecchia mezzana (vv. 79-144). La consapevolezza della coesione tematica di quest’ultimo da parte del copista emerge dal particolare uso che egli fa dei segni che abitualmente pone accanto al primo verso di ciascuna strofa.³¹²

Se, dunque, la natura composita del testo – oltre alla fama del personaggio di Celestina e al successo delle opere a lei dedicate – portò a continue espansioni e rimaneggiamenti del testo, non mancarono neppure appendici di vario tipo. È, difatti, il caso del «Codizillo de celestina», una sorta di coda del testamento, ma dotato di un suo statuto autonomo nella coscienza del copista,³¹³ in cui la vecchia moribonda dispone ulteriori obblighi testamentari e che segue il testamento in uno dei testimoni più antichi, il MN 3924 (cc. 142v-3r) per poi essere pubblicato in *test*. Ancora in quest’ultima testimonianza a stampa il componimento è corredato anche di una terza aggiunta, ossia una lettera che Celestina indirizza a una sua protetta, Silvia, affinché non offra il proprio amore gratuitamente («Carta de Celestina», *test*).³¹⁴ Menzione a parte, infine, va fatta per l’«Entierro de Celestina», un lungo componimento conservato nel manoscritto estense MoE Gamma X 5 45 (cc. 23r-5v) in cui si realizza una vera e propria

³¹² Il copista pone, infatti, un segno esclusivamente in corrispondenza del primo verso dell’inventario (v. 79) mentre individua singolarmente, ovvero con due diversi segni, le due quartine precedenti del *romance* (vv. 69-78). Ampliando l’osservazione alla tradizione del componimento, diverse appaiono, al proposito, le scelte operate dai copisti; è pratica diffusa, tuttavia, segnalare le sezioni metriche e/o tematiche mediante segni paratestuali (MN 3168, ad esempio, distingue, separandole con delle linee orizzontali, cinque sezioni) e non mediante vere e proprie rubriche (ad eccezione, come visto, di Br, che ne pone una per il *villancico* La, e *test*, che isola, invece, l’inventario con un’apposita rubrica). Si tratta di un aspetto non privo di interesse nella prospettiva di una percezione del componimento e delle sue sezioni da parte dei copisti, che si ripercuote, peraltro, nelle scelte operate in seguito, in modo più o meno arbitrario, dagli studiosi del testamento. Accenna al problema G. Caravaggi, *Apostilla al “Testamento de Celestina”*, in “Revista de Literatura”, 43, 86, 1981, pp. 141-51, in particolare pp. 142-3 e 151.

³¹³ Viene, difatti, introdotto, in entrambi i testimoni, da una rubrica autonoma.

³¹⁴ Per un’analisi dei due testi complementari si rinvia a E. Lara Alberola, “Testamento de Celestina” ..., cit., che esamina il testamento, il codicillo e la lettera, secondo il testo pubblicato in *test*.

continuazione della vicenda mediante la narrazione del funerale della vecchia mezzana, con tanto di processione e sepoltura.³¹⁵

Un'analisi del testo di Br in relazione alla complessità testuale della tradizione sembra rivelare una maggiore familiarità verso una delle versioni più antiche a noi pervenuta, ossia quella attestata dal manoscritto MN 3924 – cui risulta prossima quella di MN 22028 –, rispetto a quella rappresentata dagli altri testimoni e, in particolare, il testimone a stampa *test* e il manoscritto corsiniano RC 970. Ad ogni modo, ciascun testimone offre una propria disposizione dei versi, dalla quale emerge una maggiore variabilità nella seconda parte del componimento, in particolare relativamente alla sezione del cosiddetto inventario, molto più incline a spostamenti e cambi di versi e intere strofe oltre a espansioni testuali in direzione, a quanto sembra, di un'*amplificatio* di volta in volta regolata dall'inventiva del singolo copista.³¹⁶ All'interno di tale *variatio* merita, inoltre, particolare attenzione i versi 109-110 e 149-52, *unica* di Br: problematica, ad esempio, risulta la lezione «cornicabro» (v. 110), *hapax* dovuto probabilmente ad una deformazione della voce «cornicabra», la cui correzione

³¹⁵ Il legame tra tale componimento e il testamento è, in questo caso, più complesso e meno esplicito. Il copista, infatti, non trascrive il testamento ma concepisce il proprio testo in stretta correlazione con esso. Ne deriva un fitto dialogo intertestuale tra i due componimenti, basato su rinvii testuali più o meno estesi, sparsi lungo tutto il componimento – a partire dal primo verso («despues que la mal lograda») che si ricollega direttamente ai versi finali del testamento (cfr. apparato, testi N e O) –, e su esplicite simmetrie tematico-strutturali – quale, ad esempio, il «llanto de elizia» (vv. 78-144) e la lettura dell'epitaffio (vv. 258-62) –. Per un'edizione del testo, corredata da una breve analisi, si veda D. P. Seniff, D. M. Wright, *An edition of the "Entierro de Celestina" based on Biblioteca Estense (Modena, Italy) Codice Campori 428*, in "Celestinesca", 13, 2, 1989, pp. 59-70.

³¹⁶ La particolare flessibilità di tale struttura, basata su un confusionario – almeno in parte – elenco di beni potenzialmente estendibile all'infinito, così come la debolezza dello schema metrico-rimico del *romance*, dovevano sollecitare l'estro creativo dei copisti. Cfr. G. Caravaggi, *Apostilla...*, cit., p. 151. Proprio in relazione a tale carattere confusionario Perinián inserisce il testamento – in particolar modo alcune sue sezioni, ovvero quelle dell'inventario e del codicillo – nel genere ludico del *disparate*. Discute, tuttavia, tale classificazione Lara Alberola, la cui dettagliata analisi degli elementi elencati dalla moribonda Celestina e il riconoscimento del loro specifico ruolo nell'ambito della tradizione della magia tanto popolare quanto colta induce quantomeno a problematizzare l'adesione del componimento al genere. Cfr. B. Perinián, *Poeta ludens. "Disparate", "perqué", y "chiste" en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979, pp. 624 e 154-9; E. Lara Alberola, *"Testamento de Celestina"...*, cit., pp. 78-80. Da notare che l'analisi condotta da entrambe le studiose si basa su una versione del componimento – quella del *pliego test* – che è piuttosto tarda e che si può verosimilmente considerare influenzata da quel significativo processo di amplificazioni e rimaneggiamenti di cui parlava già Caravaggi e che, in qualche modo, poteva aver alterato un testo originariamente dotato di maggiore ordine e coerenza interna tra le parti.

comporterebbe, tuttavia, la perdita dell'assonanza in a-o. La quartina conclusiva (vv. 149-52), invece, costituisce un interessante finale alternativo a quello condiviso – con non poche varianti – dagli altri testimoni (cfr. testi M, N, O, Q). Si tratta di un finale ellittico, che forse risente di guasti legati alla trasmissione testuale, secondo il quale Celestina muore, quasi per ironia della sorte (vv. 149-52), a seguito di un sorso d'acqua andato di traverso (vv. 147-8) da cui invece si riprende nelle altre versioni (cfr. testo M). Non è, tuttavia, da escludere che quella trådita da Br possa rappresentare una versione più prossima alla conclusione originaria del componimento rispetto alla quale le variazioni e integrazioni offerte dagli altri testimoni si spiegherebbero alla luce di quella volontà di continuazione ipertrofica del testo cui si è già fatto riferimento.³¹⁷ Ci si è serviti del ricco apparato ricostruito per intervenire in relazione ad alcune lezioni palesemente erronee trådite da Br, spiegabili per lo più come sviste o fraintendimenti del copista rispetto alla lezione dell'antigrafo (vv. 9, 15, 125, 131). Riteniamo, infine, che sia interpretabile come lezione deteriore la variante unitestimoniata «rabeando» (v. 102), cui si contrappone «rabiando», lezione trådita unanimamente dagli altri testimoni.

stampe: *test*.

mss.: MN 3168, cc. 122r-3r; MN 3924, c. 23v (vv. 1-10) (MN 3924_a); ivi, cc. 140v-2r (MN 3924_b); MN 22028, cc. 199r-204r [209r-14]; MP 996, cc. 208v-10r; MP 1587, cc. 142v-6r; RC 970, cc. 9r-13r.

Varianti (la copia tronca di MN 3924_a coincide con il testo della seconda copia MN 3924_b per cui se ne prescinde in apparato; per *test* si ricorre all'ed. anastatica di García de Enterría 1974a, n. 33):

2 vivirá: durara (MN 3924_b; MN 22028; MP 996) uiuia (RC 970); siglos: vida (*test*; MN 3168; MP 996; MP 1587)

4 y: *om.* (MP 1587; RC 970); el cuerpo enfermo: enfermo el cuerpo (MN 3924_b; MN 22028)

5 ordenó: ordena (MP 996; RC 970)

7 se gozó con: en bida tuuo (MP 1587; RC 970); gozó: holgo (*test*; MN 3168)

8 sino: solo (MN 3168; RC 970)

³¹⁷ In Br l'improvvisa morte di Celestina determina la conclusione *ex abrupto* del testamento. Negli altri testimoni, invece, la mezzana si riprende dalla momentanea difficoltà locutoria e intesse un ultimo breve dialogo con lo scrivano. In alcuni di essi, inoltre, si verifica un ripetuto procedimento di perdita e recupero di conoscenza che, in ultima istanza, si configura come espediente per inserire un testo accessorio al testamento, il cosiddetto codicillo (cfr. *test*, MN 3924).

- 9 y] que: que (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 996; MP 1587) y (RC 970)
- 10 fue: va (MP 1587; RC 970); diciendo: escriniendo (*test*) escriuiendo (MN 3168; MN 22028; MP 1587)
- 15 se de a: sea (RC 970); quienquiera] quienera: quienquiera (*test*; MN 3924_b) quienera (MN 3168; MN 22028; MP 1587; RC 970) la tierra (MP 996)
- 16 En la vida le di en: Item *que* aquestos mis (RC 970)
- 17 lleno: llenos (RC 970); el: *om.* (MN 22028; RC 970); rostro: cuerpo (MN 3924_b) siempre (RC 970)
- 18 y: *om.* (MN 22028; RC 970)
- 19 dineros: dinero (MN 22028)
- 21 sepultura: sepulcro (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 996; MP 1587; RC 970); sea de arte: se ha de haçer (MP 996)
- 23 Aquí: y aqui (MN 22028; MP 1587; RC 970)
- 27 ligítima: mi unica (MN 3168)
- 30 que: *om.* (RC 970); exercita: exercite (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MP 1587; RC 970)
- 31 mando: quiero (MP 996); la: le (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 1587; RC 970)
- 32 el: un (MN 3168; RC 970); que: el que (MN 3168; RC 970); pidiere: quisie-
re (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 996; MP 1587; RC 970)
- 34 so: con (MN 3924_b)
- 36 se: que (*test*); pago: carguo (MN 3168; MP 1587)
- 38 a uno en: dentro de (MN 3168)
- 41 porqu'es: por ser (MP 1587)
- 43 la puerta: las puertas (RC 970)
- 45 otra: vna (*test*; MN 3168); pecadora: de ganancia (*test*)
- 46 donde: yten (MN 3924_b) Ado (RC 970); mando: quiero (MN 3924_b; RC 970)
- 47 porque: y que (*test*); viva: escriua (*test*)
- 49 de mi: desta (*test*)
- 51 será: sea (*test*; MN 3924_b; MP 1587)
- 52 de la: desta (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 996; MP 1587; RC 970)
- 54 la: mi (MN 3168)
- 56 Al: Y al (*test*); al tiempo que: I quando aqui (RC 970)
- 57 salió: entró (RC 970)

- 59 d'esta: de aquesta (MN 22028; MP 996); suerte: manera (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MP 1587; RC 970); la: *om.* (MN 3168; MN 22028; MP 1587; RC 970)
- 61 huérfana: Viuda guerfana (MP 996); moza: tan moça (*test*; MN 3924_b; MN 22028)
- 63 pues: que (RC 970); yo: ya (*test*; MN 3924_b; MN 22028); los: las (*test*)
- 64 que venga: venga que (*test*)
- 65 entre: tras de (RC 970); tantas: aquestas (MN 3168)
- 66 Los: mis (MN 3168; MP 1587); contentos: plazerres (MN 3168)
- 68 huérfana: Viuda guerfana (MP 996); moza: tan moça (*test*; MN 3924_b)
- 69 Congojose: Congoxosa (MN 22028; MP 1587; RC 970) Congosa (MP 996)
- 70 ver a: oir (RC 970)
- 71 de: con (MP 996)
- 72 al: el (MP 1587)
- 73 Digo: mando (MN 3168)
- 74 descargo: mandado (MN 3168)
- 75 muebles: bienes (MN 3168; MN 3924_b; MP 1587)
- 77 que se siguen: los siguientes (RC 970)
- 78 que nombro: pongalos (MP 996) que dexo (*test*; MN 3924_b; MN 22028; RC 970); que: y (MN 3168); mi: *om.* (*test*; MN 3924_b; MP 996; MP 1587)
- 79 muero: duermo (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 1587; RC 970)
- 80 dos: tres (MN 3168; MP 1587)
- 81 una: y una (MN 3168); cubeta pequeña: arqueta pequenica (*test*)
- 82 tres: dos (MN 3924_b)
- 83 y: *om.* (*test*; MN 22028); mis tesoros: mi thesoro (MN 3168; RC 970)
- 84 encorado: encerrado (MN 22028) ençerado (MP 996)
- 86 y: o (MP 1587)
- 87 de: de vn (*test*)
- 88 una: y (*test*; MN 3924_b; MN 22028) la (MN 3168; MP 996; MP 1587; RC 970); de: de vn (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 996; MP 1587; RC 970)
- 89 dos: los (MN 3168; MN 3924_b; MP 996; RC 970); ojos: oios (RC 970)
- 90 y: *om.* (*test*; MN 3924_b); un corazón de: el corazon de un (MN 3168)
- 91 y: *om.* (MN 3168); dentro: *que dentro* (RC 970)
- 92 sirve: uale (RC 970); al: el (MN 3924_b)
- 93 quatro: cinco (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 996; MP 1587; RC 970)
- 94 cogidos: auidos (MN 3168) cogido (RC 970); por: con (MP 996)

95 parias: pares (MN 3168; MN 22028; MP 996; RC 970)
 96 una: y una (MN 3168)
 97 y: *om.* (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MP 996; MP 1587; RC 970); marino: moreno (RC 970)
 98 de: de vn (*test*; MN 3168; MP 996)
 99 un: i un (MN 3168; MP 996)
 100 sacó: saca (*test*; MN 3168; MN 22028; MP 1587); en el: del (MN 3168; MN 22028; MP 1587)
 101 del: de un (MN 3168; MN 3924_b; MP 996; MP 1587) de (RC 970); potro: pato (RC 970); nuevo: negro (MN 3168)
 102 perro: perra (MN 22028); rabeando: rabiando (*test*; MN 3168; MN 3924; MN 22028; MP 996; MP 1587; RC 970)
 104 uñas: dientes (*test*); de: *om.* (MN 22028); un: *om.* (MN 3924_b; MP 1587; RC 970)
 105 blanco: blanco y (*test*; MN 3924_b; RC 970)
 107 loca: loçana (*test*)
 108 un: y un (MN 3168)
 113 celosos: çelosos y (MP 1587)
 114 perros: perro (MP 996)
 115 y: *om.* (MN 3924_b)
 117 en: a (MP 996)
 118 sirve de: suele (*test*) sirben de (MP 996)
 120 marzo: maio (RC 970)
 121 dos: los (RC 970); morciélagos: murciegalos (*test*)
 122 unto de hombre: un ojo de (MN 22028); quarteado: Acuarteado (MP 1587)
 123 un: y un (MN 3168; MP 1587); un pedazo: vna parte (MN 22028; RC 970)
 125 cantáridas] cantarillos: cantarides (*test*; MN 3168) cantaridas (MN 3924_b; MN 22028; MP 996; MP 1587; RC 970)
 126 una: y una (MN 3168; RC 970)
 127 aguas, hierbas: hieruas aguas (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 1587) yerbas y aguas (MP 996); piedras: flores (MN 3168)
 128 letuarios: estoraques (*test*)
 130 espliego ruda: ruda espligo (MP 996); espliego: espigol (RC 970); y: *om.* (*test*)
 131 y valeriana] valeriana: y bacetico (*test*) y valeriana (MN 3924_b; MN 22028; MP 996; RC 970)
 132 llaman la: la llaman (*test*) dicen la (RC 970)
 133 una: y una (MN 3168; MP 1587)

- 134 ni: y sin (MN 3924_b)
 139 y: *om.* (MN 3168; MN 22028); la piedra: las piedras (MN 3168); invencible: inuencibles (*test*; MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 996; MP 1587)
 140 se: la (*test*); dice: llaman (*test*) llama (MN 3168; MP 1587)
 141 corvinas: corbina (MP 1587; RC 970)
 142 ochavado: ahouado (*test*)
 144 beben: tienen (*test*) biuen (MP 1587); el: lo (RC 970)
 145 No: De aqui no (RC 970); más: de aqui (MN 3924_b) *om.* (RC 970); declarar: aclarar (MN 3168; MP 996; MP 1587) passar (MN 3924_b; RC 970)
 146 quando: quien (*test*)
 148 lengua: uoca (MN 3168); en: *om.* (MP 1587)

Ciascun testimone presenta una propria selezione e ordine dei versi. Testo di *test*: vv. 1-42, 45, 43-4, 46-63, 65, A, 64, 66-82, B, 83-96, 99-100, 103-4, 97-8, C, 107-8, 101-2, D, 105-6, 111-8, E, 119-24, F, 125-6, G, 127-30, H, 131-6, I, 139-40, 137-8, 141-4, L, 145-8, M, N. Testo di MN 3168: vv. 1-45, 51-94, 99-100, 95-6, 103, 98, 97, 104, 107-8, 101-2, 105-6, 111-130, 135-6, 133-4, 137-40, L (5-6, 19-20), 145-8, M (1-16), O, N. Testo di MN 3924_a: vv. 1-10; il testo, completamente cassato, è introdotto da una rubrica costituita dal testo N (in apparato si indica come MN 3924_{a(r)}). Testo di MN 3924_b: N (in posizione di rubrica; in apparato MN 3924_{b(r)}), 1-96, 99-100, 103-4, 97-8, 107-8, 101-2, 105-6, 111-44, L (5-6), P, L (19-20), 145-8, M (1-16), O, N. Testo di MN 22028: vv. 1-96, 99-100, 103-4, 97-8, 107, 101-2, 105-6, 111-40, 142-4, L (5-6, 19-20), 145-8, M (1-16), O, Q. Testo di MP 996: vv. 1-79, R, 82-96, 99-100, 103-4, 97-8, 107-8, 101-2, 105-6, 111-44, L (5-6, 19-20), 145-8, M (1-16), O, N. Testo di MP 1587: vv. 1-96, 99-100, 103, 98, 97, 104, 107, 101-2, 105-6, 111-30, 133-6, 139-40, 137-8, 141-4, L (5-6, 19-20), 145-8, M (1-8), S, M (9-16), O, N. Testo di RC 970: vv. 1-20, 26-35, 21-5, 41-98, 103-4, 107-8, 101-2, 105-6, 111-38, 141-4, L (5-6, 19-20), 145-8, M (1-16).

A

sospiraua don Gayseros

Testo di *test*.

B

la cadena de Calisto
 que arto caro me ha costado

Testo di *test*.

C

tierra de vna encrucixada
que no poco me ha costado
que cogiendola encandelas
por ella me an encoroçado

Testo di *test*.

D

vn pedaço de papel,
escrito en sangre de drago:
agua de mayo coxida,
que ya la he conficionado

Testo di *test*.

E

agua de algarrofas verdes
para este mismo caso
mil vnguentos y vuturas
para houghies asimentado

Testo di *test*.

F

vna lengua dun judio
muerto en caso desastrado

Testo di *test*.

G

hueuos de tartuga vieja
para aborecer de grado

Testo di *test*.

H

hinojo çebolla marina
muerte para hombre nafrado

Testo di *test*.

I

agua de hazar y de rosas
con ciertos poluos mezclado
para quitar mal olor,
que de la boca va echando,
cabellos de meça virgen, 5
en mes de Mayo cortados
de la sangre de muger
quando tiene lo areglado

Testo di *test*.

L

vn anillo donde tengo
vn familiar encerrado
y me sirue mas que quiero
y me trahe buen recado
las piedras de golondrinas 5
para los enemistados
vn librito donde tengo
a los mios registrados
y se qual es mas franco
y qual es mas apocado. 10
Item tengo otro registro,
qu ese llama herio trato
donde tengo vno a vno,
los machucas registrados
y qual hurta mas y da mas, 15
y tiene con migo trato,
vltimamente y postrera
y fin de todo temato
agua turbia llouediça,
cogida de lagunaço. 20

Testo di *test*. Varianti: 5 las piedras: la piedra (MN 3168; MN 3924_b); golondrinas: guolondrina (MN 3168; MP 1587) 6 para los enemistados: que sirue a el enamorado (MN 3168) 19 turbia: turbia y (MN 3168; MN 22028; MP 996) 20 cogida: y uerde (MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 996; RC 970); de: de un (MN 3168; MP 1587) del (MN 3924_b) un (RC 970).

M

fuera Santos preguntando

Celestina que mas mandays
respondiole que escriuays
que muero de sed rauiendo.

Y pues me quiero partir 5
antes de entrar en camino,
denme dos tragos de vino
que lo quiero bendezir

truxeronle vn vernegal
por no perder la costumbre 10
y colo mas de vna asumbre
de vino de Madisgal

Tomo el jarro el escrivano
y tan buen golpe le dio,
que sin acaballe cayo 15
el y el jarro de la mano.

Y antes que boluio en reverdo
Celestina, y escriuano
pensando que era ya muerta
aquesta cancion cantaron 20

Testo di *test*. Varianti: 1 fuela: Fuele (MN 3168; MP 1587; RC 970) 2 Celestina: señora (MN 3168; MN 3924_b; MN 22028; MP 996; MP 1587; RC 970) 3 respondiole: respondio (MN 22028) 5 pues me: porque (MN 3168; MP 1587); me quiero: tengo de (RC 970) 7 denme: me den (MN 3168) dadme (MN 3924_b; MP 1587; RC 970) 8 lo: los (MN 3168; MN 3924_b; MP 1587; RC 970) 10 por: y por (MN 3924_b); perder: mudar (MN 3924_b) 11 y colo: saco lo (MN 3924_b) y beuio (MP 1587) y allo (RC 970) 12 de: del (MN 3924_b); Madisgal: madrigal (MN 3168; MN 3924_b; MP 996; MP 1587; RC 970) 13 Tomo el jarro: Leuantose (RC 970) 14 tan buen: tal (MN 3168) tan gran (RC 970); buen golpe: bien que sepe (MN 22028); dio: peguo (MN 3168) 15 sin acaballe: juntamente (MN 3168) sin acauar (MN 3924_b; MN 22028; MP 1587) antes de acabar (MP 996) a una se le (RC 970) 16 el y: y (MN 22028).

N

Pues la mal lograda
la come la tierra
enterralda la boca de fuera

Testo di *test*. Varianti: 1 Pues: pues a (MN 3168; MP 996) que pues (MN 3924_{a(r)}; MN 3924_{b(r)}; MN 3924_b); la: *om.* (MN 3924_{a(r)}; MN 3924_{b(r)}; MN 3924_b) que (mn 22028) 3 enterralda: enterralda señores (MN 3168; MP 1587) enterralle (MN 3924_{a(r)}; MN 3924_{b(r)}) enterralla (MN 3924_b); boca: cara (MN 3168).

O

a la postrer boqueada
Celestina alli espiro
y la gente la lloro
diciendo la mal lograda

Testo di MN 3168. Varianti: 1 a la: diola (MN 3924_b; MN 22028; MP 996) de la (MP 1587); postrer: primera (MP 1587) 2 alli: y (MN 3924_b; MN 22028; MP 996); espiro: aspiro (MP 996) 3 y la: y su (MN 3924_b; MN 22028; MP 996); la lloro: tal lloro (MN 22028) 4 la: a la (MN 3924_b; MP 1587).

P

la piedra que el cuerbo pone
al hilo que esta colgando
y del murcielago el gueso
que hechado estando quemado
en el agua sube arriua 5
las corrientes contrastando

Testo di MN 3924_b.

Q

quel diablo se la lleuo

Testo di MN 22028.

R

Vna silla de caderas
vna alonbrilla y vn banco
y aquel basar de madera
con copas ollas y plAtos
y la cubeta del Vino 5

Testo di MP 996.

S

y aVn me sera mas siguro
bino pues *que* dea la barte
me des fauor, de tuparte
que sera fauor mas puro
y aVnque quieran las *personas* 5
A quien tubino, nos harta

casarte con sancta marta	
por tener, Nombre de monas	
quien No te saue gustar	
malabarte, por entero	10
gustelas, Aguas de duero	
que ban, a dar, en la mar	
Al fin bino puedes tanto	
que a quantos el seso menguas	
hazed hablar barias lenguas	15
sin ser espiritu sancto	
Porque tal tu sauer es	
tal, ofiçio nos abeças	
que vn tienpo texen los pies	
y de vanantas cauezas	20

Testo di MP 1587.

LI. «Señora, yo me despido» (cc. 96r-7v)

Il tono burlesco del testamento celestinesco lascia il passo ad un nuovo sfogo lirico in questa lunga *glosa* amorosa. Il copista segnala con due rubriche differenti la *quintilla* ottosillabica che funge da *cabeza* (ABABA) e le cinque strofe di glossa – una per ogni verso della *letra* –, costituite da una tipologia di *décima* nota come *copla real* o *quintilla doble* (CDCCD EFEEF).³¹⁸ L'intero componimento o, quanto meno, la *glosa* propriamente detta (LIa), può attribuirsi al poeta Pedro de Padilla, che lo inserì nel proprio *Romancero*, pubblicato nel 1583. La tradizione manoscritta risulta circoscritta all'area italiana, dove si conserva, oltre al nostro florilegio, una testimonianza priva della *letra* iniziale (MoE Gamma X 5 45).

Nel rispetto dell'accezione più pura della *glosa*, di carattere amplificatorio ed esegetico, massima è nel componimento la coerenza tra il testo della *letra* e i versi che il poeta ne fa scaturire nelle strofe glossatorie. Il deluso amante presenta alla propria donna la topica «carta de horro» (v. 9). Per quanto si trattasse di una soluzione raramente perseguita nella poesia *cancioneril*, all'amante cortese era concessa la possibilità di «despedirse» dalla propria dama, ovvero di interrompere il *servitium amoris*, in caso di comportamento scorretto di que-

³¹⁸ Considerando lo schema rimico delineato per la *cabeza* e le strofe glossatorie, la rima F coincide alternativamente con A o B a seconda del verso della *cabeza* inserito in ultima posizione.

st'ultima o mancata corrispondenza del sentimento amoroso (l'«amor lisonjero», «falso y fingido» della donna è richiamato ai vv. 19 e 32).³¹⁹ La lunga e ponderata argomentazione del poeta riprende e sviluppa il motivo del *guiderdone* spettante all'amante in cambio dei servigi offerti, con ricorso topico al lessico economico (si vedano in particolare i vv. 18-20, 36-45, 51-2).

L'*incipit* della *letra* risulta molto diffuso, per cui si veda, ad esempio, il lungo *romance* anonimo copiato in MN 4117 («Señora yo me despido/ porque ia tengo experiencia», cc. 202v-3r); lo stesso Padilla se ne era già servito, prima di comporre questa *glosa*, come *incipit* di alcune *redondillas* incluse nel proprio *Thesoro de varias poesías* («Señora yo me despido/ de seros mas porfiado», *pad_r*, cc. 254v-5v). La *quintilla* iniziale, seguita da una *glosa* differente («Rendido y preso me vy»), si ritrova in un altro manoscritto di area italiana, il RV 1635.

Da notare che la sola versione di Br presenta una variazione del terzo verso della *letra* rispetto alla sua ripetizione al termine della terza strofa (v. 35). Nell'editare il testo si è corretto il *lapsus calami* intervenuto al verso 26.

stampe: *pad_r*, cc. 235v-7r.

mss.: MoE Gamma X 5 45, cc. 21v-2r (vv. 6-55); RV 1635, pp. 7-8 (vv. 1-5).

Varianti:

2 mi: me (*pad_r*)

3 hago: *om.* (*pad_r*; RV 1635); olvido: el oluido (*pad_r*; RV 1635)

9 horro: pago (MoE Gamma X 5 45)

26 rendida] rendido: rendida (*pad_r*; MoE Gamma X 5 45)

54 queda: pueda (MoE Gamma X 5 45)

LII. «Por arrimo su albornoz» (cc. 97v-9r)

Si tratta dell'ultimo *romance* moresco (assonanza a-a) avente per protagonista il cavaliere moro Abenámár copiato in Br (cfr. XLIII, XLVI). Pubblicato per la prima volta nella *Flor* del 1589, passò alla *Flor primera y segunda* del 1591 e, da lì, alla prima sezione del *Romancero general* nel 1600. Quattro sono i testimoni manoscritti a noi giunti, in buona parte contemporanei alle attestazioni a stampa. MP 973 ne attribuisce la paternità a Pedro Liñán de Riaza.³²⁰

³¹⁹ Vedi *supra*, nota 119.

³²⁰ Il manoscritto non è presente nella *Noticia bibliográfica* della già citata edizione delle poesie dell'autore a cura di J. F. Randolph (ed.), Pedro Liñán de Riaza, *Poesías*, cit., pp. 35-7.

Il *romance* prende avvio dalla descrizione del cavaliere, disteso sull'erba «en la vega de Toledo» in un momento di riposo dalle fatiche belliche e intento a contemplare, da lontano, il palazzo dell'amata Galiana (vv. 1-16). Segue, secondo una struttura frequente nel genere, il desolato monologo dell'eroe che lamenta l'incostanza dell'amata (vv. 25-32) e gli effetti della prigionia d'amore (vv. 33-6).³²¹ Topica la descrizione dello stemma del proprio scudo, la cui immagine centrale è data dal mandorlo «con la flor mustia y quemada» (vv. 9-12), ai piedi del quale il cavaliere ha cantato le proprie afflizioni amorose; il motto che accompagna la raffigurazione (vv. 47-8) sancisce l'esatta corrispondenza, nel segno di un avverso destino, tra l'albero appassito e l'amante privato di ogni speranza.³²²

Un'eco del *romance* (vv. 1-2) si ritrova nel componimento «Quien saber quien soy espera» (LiTT 1710, p. 328; LiTT 1835, c. 57v).

Nell'editare il testo si è corretto il *lapsus calami* intervenuto al verso 6.

Testimoni tardi del componimento: MN 3723, cc. 1r-2r.

stampe: *fl*, cc. 19v-20r; *fl*-2, cc. 25v-6v; *rg*, cc. 8v-9r.

mss.: MN 17556, cc. 8v-9r; MP 973, c. 403rv; MP 1581, cc. 76v-7r.

Varianti (per *fl* e *fl*-2 si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, I e II):

3 su: la (*fl*; *fl*-2; *rg*; MP 973; MP 1581)

4 harto: mucho (*fl*; *fl*-2; *rg*; MN 17556; MP 973; MP 1581)

6 las riendas: la rienda (MP 973); trabadas] trauada: trabada (*fl*; *fl*-2; *rg*; MN 17556; MP 973) trabadas (MP 1581)

7 linderos: guinderas (*fl*) guinderos (*fl*-2)

11 inclemencia del cielo: desdicha del moro (MP 1581); cielo: cierço (*fl*-2; *rg*; MP 973)

12 contraria: contrarias (MP 1581)

13 vega: guerta (MP 973)

14 estaba: esta (*fl*-2) entraua (MP 1581); fuerte: Moro (MP 973)

16 bella: mora (MP 973)

17 almenas: almas (MP 1581)

³²¹ Si tratta della struttura narrazione+monologo+ narrazione, una delle più frequenti del *romancero* moresco. Cfr. A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit., p. 142.

³²² Sul motivo e le funzioni dell'emblema nel *romancero* moresco si veda quanto detto *supra*, nota 271.

18 tienden: estienden (*fl*; *fl-2*; *rg*; MN 17556; MP 973); sus: las (*fl*; MP 973; MP 1581)
 22 le: lo (*fl-2*); engaña: engañan (*fl-2*)
 23 ausente: ausence (*fl*)
 24 d'ella: dello (MP 1581); esperanzas: esperança (MN 17556; MP 973; MP 1581)
 25 amada: bida (MP 1581)
 27 quién: que (*fl*); ha: te a (MP 1581)
 28 ventura: ventata (*fl*)
 33 Dichoso: bien aya (MN 17556)
 34 o: y (*rg*)
 35 sin favores ni desdenes: sin desdenes ni fabores (*fl*; *fl-2*; *rg*)
 36 puede dormir: rreposa y duerme (MN 17556)
 37 como: y como (MN 17556)
 38 la: mi (MP 1581); anticipada: ba ocupada (MP 1581)
 39 no nació: pues falo (MP 1581)
 41 pues: Pero (MP 1581)
 42 en: *om.* (MP 1581)
 43 traerte: llebarte (MP 1581)
 44 de: en (*fl*; MN 17556)
 45 Abrasado: que abrasado (*fl*; *fl-2*; *rg*; MP 973; MP 1581) que abrasada (MN 17556); y: ha (*fl*; *rg*) has (*fl-2*); florecido: floreçida (MN 17556)
 47 bien te: que bien (MP 1581)
 48 ha sido: do fue (MP 1581); falta: causa (MN 17556)
 50 la: su (*rg*); su ansia: sus ansias (*fl*; *fl-2*; *rg*; MN 17556; MP 973; MP 1581)
 51 las riberas: la rribera (MN 17556); de: del (MP 973)
 52 se fue camino de: ba caminando haçia (MP 1581)
 La versione di MP 973 omette due quartine di Br (vv. 29-32, 37-40) ma ne introduce una propria (A) con notevoli punti di contatto con una delle due assenti (vv. 29-32); tale l'ordine dei versi: vv. 1-28, 33-6, A, 41-52. MP 1581 omette una quartina (vv. 29-32).

A

Ayer vençi mis antojos
 oy me vinçe una mudança
 pues segun me trata el tiempo
 peor estare mañana

Testo di MP 973.

LIII. «Púsoseme el sol» (cc. 99v-100r)

Unicum di Br è questo *villancico* lirico esasillabico, introdotto da una *cabeza* tetrastica assonanzata nei versi pari e sviluppato in tre strofe, articolate in *mudanza* tetrastica, *enlace*, *vuelta* e *estribillo* di due versi sintatticamente integrato nella struttura strofica (ABCB'/ DEED DB'CB'); nella seconda *mudanza* si registrano una consonanza imperfetta (vv. 14-5) e un verso ipermetro (v. 15).

Nella *letra* introduttiva, di carattere popolareggiante, si esprime la voce della giovane innamorata che confida alla madre le proprie pene amorose. L'ambientazione notturna e, in particolare, il riferimento alla fase transitoria del tramonto, con l'idea di trasformazione che vi è intrinseca, costituisce un *topos* della poesia tradizionale e del canto che essa intesse dei furtivi incontri d'amore, ambientati sui colli e nelle selve al chiaro di luna.³²³ L'ambiguità del tessuto simbolico della breve canzoncina è tale da rievocare diversi significati possibili;³²⁴ ad ogni modo, ciò che interessa nella prospettiva del *villancico* è comprendere a che tipo di lettura e interpretazione tale *letra*, con ogni probabilità preesistente, viene sottoposta dall'anonimo poeta all'atto di servirsene come *cabeza* del proprio componimento. Per un poeta imbevuto di poesia cortese, il richiamo al *topos* della donna-sole doveva risultare pressoché immediato, con un travisamento della voce femminile del folklore in quella dell'amante *cancioneril* privo di particolari problemi.³²⁵ Se la luce della donna, che brilla nel ri-

³²³ Un fondamentale studio sui temi della poesia tradizionale parte dall'assunto di una centralità e persistenza del motivo della trasformazione. Cfr. P. Olinger, *Images of Transformation...*, cit., in particolare pp. XII-XIII.

³²⁴ Sulla base di un confronto con una canzoncina simile ma di senso opposto, Margit Frenk ipotizza che la fanciulla esprima il proprio dolore per un incontro d'amore mancato. Cfr. M. Frenk, *Símbolos naturales en las viejas canciones populares* (1998), ora in *Ead., Poesía popular hispánica...*, cit., pp. 329-52, pp. 335-6; una lettura, per così dire, ambivalente è stata avanzata dalla Olinger che, nel commentare brevemente la *letra*, scrive: «[...] the singer regrets what happened after she was guided by its light to her lover», in P. Olinger, *Images of Transformation...*, cit., p. 117. In tal senso, e volendo intendere l'espressione dei primi due versi («Púsoseme el sol/ salíome la luna») come qualcosa che non riguarda il solo momento del calar del sole bensì un qualche mutamento fisiologico intervenuto nel corpo della fanciulla a seguito dell'incontro – verso cui orientano i due pronomi personali enclitici –, potrebbe trattarsi di un rimorso per gli infelici esiti del clandestino convegno notturno come la perdita di interesse da parte dell'amato e un conseguente abbandono.

³²⁵ È opportuno precisare che, tanto nella canzoncina quanto nelle strofe, si mantiene coerentemente un'indeterminatezza del genere del soggetto lirico. Tuttavia, se non si può ritenere immediata la caratterizzazione femminile della formula della confessione alla madre, viceversa l'attesa sembra essere un *topos* proprio della voce femminile. Cfr. M. Masera, «*Que non dormiré sola non*»..., cit., rispettivamente pp. 61-2 e 24. Nell'esaminare la nostra *letra*, peraltro,

cordo dell'amante, è iperbolicamente in grado di oscurare e, persino, far svanire il sole, il poeta non ha nulla da temere con l'avvento della notte (vv. 5-12). In un gioco al rincaro, la luminosità della donna acceca l'amante che, tuttavia, vive felice nella «noche obscura» della propria prigionia amorosa (vv.13-20). Nell'ultima strofa la prospettiva sembra rovesciarsi e accanto alle gioie dell'amore vengono delineati gli inevitabili tormenti provocati dall'allontanamento-tramonto della donna-sole (vv. 21-4). All'amante pietrificato dal dolore dell'assenza non resta che invocare la definitiva oscurità della morte (vv. 25-8).

Quelle del *villancico* trasmesso da Br sono solo alcune delle strofe a noi pervenute scritte a commento della fortunata canzoncina [NC 1074], che rivela, difatti, un grande successo e conseguente diffusione nella produzione lirica e drammatica del *Siglo de oro*. Pedro de Flores, ad esempio, se ne servì come *ca-beza* per un *romancillo* inserito nel *Ramillete de flores* e da lì passato alla *Flor sexta* e, infine, alla sesta sezione del *Romancero general* («De unos ojos bellos»), con una diffusione che interessò anche il circuito dei *pliegos* (*gas*). Altre due strofe, composte da Juan de Salinas («El que yo quería»),³²⁶ ci sono giunte mediante diverse attestazioni manoscritte (MN 3948, MN 10293, MP 812 e NYHS B2482). Nella produzione drammatica non mancò il recupero da parte di Lope, che la inserì nella commedia intitolata *Del monte sale*, «en una situación de crisis aguda para su personaje [Narcisa]»;³²⁷ né si rinunciò ad una rilettura *a lo divino*, sottoforma di dramma agiografico sulla storia di santa Teodora di Alessandria, attribuito tanto a Lope quanto ad Andrés de Claramonte, e interamente ispirato, fin dal titolo, alla canzoncina.³²⁸ La risonanza fu, inoltre, tale da dar luogo a diversi echi: i due versi iniziali si incontrano citati in una *ensalada* di *seguidillas* («Que una boca me trague», I, p. 394) nella commedia caldero-

Margit Frenk rinvia ad una diffusa connotazione femminile dell'astro lunare in diverse culture e tradizioni folcloriche. Cfr. M. Frenk, *Símbolos naturales...*, cit., pp. 332-4.

³²⁶ Cfr. H. Bonneville (ed.), Juan de Salinas, *Poesías Humanas*, cit., pp. 277-8 e *Id.*, *Le poète sévillan...*, cit., pp. 324-5.

³²⁷ A. M. Porteiro Chouciño (ed.), Lope de Vega, *Del monte sale quien el monte quema*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, p. 149.

³²⁸ Secondo una modalità frequente nel teatro del *Siglo de oro*, versioni differenti e singoli versi della canzoncina costituiscono un gioco di rinvii frequente nella trama dell'opera. Dal punto di vista formale, inoltre, «el tema cantado de Púsoseme el sol, va más allá del mero motivo musical, ya que provoca dentro de la obra ese estilo de romance hexasílabo en el que se expresan Teodora y Alcina». A. Rodríguez López-Vázquez (ed.), Andrés de Claramonte, *Púsoseme el sol, salíome la luna*, Kassel, Reichenberger, 1985, p. 48.

niana di *Céfalo y Pocris*,³²⁹ mentre un'eco del terzo verso può leggersi in un *entremés* di Quiñones de Benavente («Las alforjas»).³³⁰

Testimoni tardi della *letra* iniziale: NYHS B2377, c. 100rv (sviluppata in: «De unos ojos bellos»); NYHS B2481, cc. 54v-5r (sviluppata in: «El que yo quería»).

stampe: *rf4*, cc. 126r-7r (vv. 1-4); *f6*, cc. 71v-2r (vv. 1-4); *gas* (vv. 1-4); *rg*, c. 172v (vv. 1-4).

mss.: MN 3948, c. 175rv (vv. 1-4); MN 10293, c. 62r (vv. 1-4); MN *lope del monte*, III, c. 59v (vv. 1-4); MP 812, c. 31v (vv. 1-4); NYHS B2482, c. 212rv (vv. 1-4).

Varianti (per *rf4* e *f6* si ricorre alle eds. anastatiche di Rodríguez-Moñino 1957, V e VIII):

3 valiera: me valiera (*rf4*; *f6*; *gas*; *rg*; MP 812) me vale (MN 10293; NYHS B2482)

4 ver: *om.* (*lope del monte*)

LIV. «De la armada de su rey» (cc. 100v-1r)

Tronca è la versione copiata in Br di questo *romance* moresco (assonanza e-a). Composto probabilmente nel penultimo decennio del Cinquecento, fu pubblicato da Moncayo nel 1589 nella prima *Flor* e, due anni dopo, nella *Primera y segunda parte*; da lì passò poi nella prima sezione nel *Romancero general* del 1600. Due degli otto testimoni manoscritti a noi pervenuti costituiscono antologie della produzione poetica gongorina (CP 74 e MaM 606). NYHS B2334 presenta notazione musicale in corrispondenza dei primi quattro versi. La possibile attribuzione a Luis de Góngora, sostenuta da Carreira sulla base dei due testimoni manoscritti sopra menzionati,³³¹ trova posto accanto a quella precedentemente avanzata da Rennert y Castro, derivata, invece, da una nota al margine presente in un testimone del *Romancero general* del 1604 conservato presso la Biblioteca Nacional de España.³³² Tale nota riconosce nella protagonista femminile, Filisalba, un travestimento dell'attrice Elena Osorio, amata da

³²⁹ La commedia fu inclusa nella *Novena parte* (1691) della produzione drammatica calderoniana.

³³⁰ Cfr. M. Frenk, *Nuevo Corpus...*, cit., I, pp. 731-2.

³³¹ A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., III, pp. 93-8.

³³² Cfr. H. A. Rennert, A. Castro, *Vida de Lope de Vega*, cit., pp. 52-5. Il testimone a stampa in questione è il già citato R/2171 della Biblioteca Nazionale di Madrid (cfr. nota 99).

Lope de Vega, e, nel cavaliere moro, un facoltoso rivale del poeta, un tale Francisco Perrenot de Granvela e, mediante un'audace sovrapposizione delle parti, persino il poeta stesso.³³³

La parte del componimento copiata in Br narra dell'arrivo di Almorlife nella città di Baza, di cui l'eroe delinea i familiari contorni architettonici e in cui spera di ritrovare immutata la fedeltà dell'amata Filisalba.³³⁴ Manca completamente la seconda parte in cui si descrive il furtivo incontro tra i due amanti che, col favore della notte, ha luogo dinanzi alla dimora della donna, affacciata al balcone.³³⁵ Va osservato che, pur interrompendosi il racconto nel mezzo di una quartina, il testo rivela una certa compiutezza narrativa: incentrato sulla descrizione delle sensazioni provate dall'eroe al suo arrivo in città, si interrompe con un nuovo riferimento, dopo quello iniziale, all'ingresso a Baza, che conferisce alla breve versione di Br una struttura circolare (vv. 1-2, 29-30). Almeno due sono i *romances* dedicati al «mejor Almorlife» a noi giunti: il nostro «De la armada de su rey» e «El mayor Almorlife» (*fI*, c. 16v), accomunati, oltre che dall'epiteto dell'eroe, anche dalla centralità riconosciuta al motivo del ritratto dell'amato/a nell'anima.³³⁶

Prescindendo dalla natura tronca della testimonianza – limitata alle prime otto quartine, di cui l'ultima lacunosa – la disposizione dei versi di Br non trova corrispondenza in nessun altro testimone. Riteniamo possa considerarsi lezione deteriore – frutto, forse di una cattiva lettura da parte del copista – quella, unite-

³³³ In effetti, se alcuni elementi testuali sembrano delineare la figura di don Francisco Perrenot (vv. 3-4, 13-4), i riferimenti ai sospetti di un mutato atteggiamento da parte della donna nei confronti dell'amante si ascrivono con maggiore facilità ad un Lope amareggiato per la preferenza accordata al facoltoso rivale. Rennert e Castro sottolineano al proposito che la sovrapposizione dei personaggi costituisce un artificio a cui il poeta ricorre in più occasioni. Ivi, p. 55.

³³⁴ A proposito del nome Filisalba (o Felisalba) Iventosh fa notare come l'autore del componimento – che ritiene essere Lope – ricorra in un *romance* moresco e, in particolar modo, per denominare una donna mora, ad un nome originario del genere bucolico; «en realidad, – spiega – como es bien sabido, estos romances “moriscos” proceden de una tradición que cala hasta el siglo XV, y se había “pastoralizado” perfectamente ya en tiempo de Lope. [...] Siguiendo a Garcilaso, Quevedo como Lope y los demás poetas del siglo XVI y XVII, “pastoralizaron” los nombres de los amantes en general». H. Iventosh, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1975, p. 34, nota 28.

³³⁵ Sulla centralità del balcone, elemento architettonico proprio dell'edilizia araba, nel *romancero* moresco si veda A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit., pp. 133-9.

³³⁶ In entrambi i casi il motivo si sdoppia in un duplice ritratto: se in «De la armada de su rey» è Filisalba a chiedere ad Almorlife se ha serbato il suo ritratto nel proprio cuore così come ha fatto lei, ne «El mayor Almorlife» è l'eroe moro a dialogare con un ritratto fisico della donna rievocando, al contempo, l'immagine di lei dipinta nel proprio cuore.

stimoniata, in corrispondenza dei versi 15-6: il *romance* sembra ritenere che l'insegna dell'aquila – risalente, in effetti, in Spagna almeno al tempo dei re Cattolici – sia stata fatta propria dai Romani dopo l'arrivo nelle terre iberiche; viceversa, le altre attestazioni attribuiscono l'origine del simbolo all'impero romano conquistatore.³³⁷ Al contrario, è plausibile che la lezione del verso 26 («mi firmeza»), anch'essa unitestimoniata, sia preferibile rispetto alle due varianti attestate («tu nobleza», in *fl*, e «tu belleça», in tutti gli altri testimoni); in essa si racchiude, infatti, il *topos* del canto eternizzante del poeta-amante destinato alla dama in grado di apprezzare la sua costanza amorosa e, ovviamente, ricambiarla (vv. 25-8). Nell'editare il testo, si è optato per una correzione *ope codicum* della lezione «filiçidades» (v. 23), ritenuto probabile fraintendimento da parte del copista della ben più coerente variante «façilidades», che allude al timore di Almorlife relativo a presunte infedeltà da parte di Filisalba.

Testimoni tardi: MN 3879, cc. 198v-9v.

stampe: *fl*, cc. 37r-8v; *fl*-2, cc. 22r-3r; *rg*, c. 7v.

mss.: CP 74; MN 3168, c. 138rv; MN 3915, c. 187v; MN 17556, c. 10v; MP 996, cc. 7v-9v; MaM 606; NYHS B2334, c. 96v.

Varianti (rispetto al testo di MN 17556, edito da Carreira 1998):³³⁸

3 Almorlife: Admorlife (Carreira)

10 apostaré: me pareçe (Carreira)

15 impresa que: ynsignia de (Carreira)

16 usurparon a: que vsurparon (Carreira)

22 la acuerdan: le quedan (Carreira)

23 algunas: y algunas (Carreira); façilidades [filiçidades: façilidades (Carreira)

25 mi firmeza estimases: tu belleça estimaras (Carreira)

Molto più esteso e completo il testo trasmesso dagli altri testimoni; tale il testo editato da Carreira 1998: vv. 1-8, 13-6, 9-12, 17-30, A.

A

y del va[r]rio de su dama

las blancas paredes vesa.

Hiço la seña que husaua,

y al rrüido de la seña

³³⁷ A proposito dell'emblema araldico dell'aquila Rennert e Castro sottolineano, peraltro, che fosse lo stemma della famiglia di Perrenot. Cfr. H. A. Rennert, A. Castro, *Vida de Lope de Vega*, cit., p. 55.

³³⁸ Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., III, pp. 93-8.

durmieron sus ansias viuas 5
 y Filisalua despierta;
 salió luego a su balcón,
 y de pechos a las verjas
 a su moro enbía el alma,
 a que le abraze por ella. 10
 Apenas pueden ablarse,
 que la gloria de sus penas
 les quitaua las palabras,
 qu'en tal trançe no son buenas;
 al fin la fuerça de amor 15
 rronpió al silençio la fuerça,
 pues que sus querellas mudas
 por declararse rrebientan,
 y la vella Filisalua,
 tan turbada quanto vella, 20
 estando atento su moro,
 a preguntarle comiença:
 «Almoralife el galán,
 ¿cómo benis de la guerra?
 ¿Matastes tantos christianos 25
 como damas os esperan?
 Mi rretrato ¿biene biuo,
 o murió de la sospecha
 que a su triste original
 le dan soledades vuestras? 30
 Del vuestro sabré deçiros
 que pareçe que le pessa
 de que faltándole vos
 hablalle y miralle pueda;
 al fin, me seruís de ymagen 35
 a quien mi fe se encomienda,
 porque por bos la guardé,
 pues que para mí no presta.
 Respondedme si merezco
 palabras que me enriquezcan; 40
 palabras solas os pido,
 mirad *qué* humildad tan neçia».

Responde el moro: «Señora...»,
 y, como el alba risueña
 desterraua el sueño oçiosso, 45
 amigo de las tinieblas,

a uer bolar vna garça
passó Açarque a la jineta,
que por ser aue mañosa
deseaua berla muerta. 50

Escondióse Filisalua,
y Almorlife atrauiessa
por vna pequena calle,
y en su alegre casa se entra.

Siruietes suyos le aguardan, 55
y después de mil çalemas,
nobedades le contaron,
porque agradan cosas nuevas.

Testo di Carreira 1998.

LV. «Jilguerillo mío» (cc. 101v-2v)

Questo grazioso *romance* lirico (assonanza a-o) è introdotto da una *cabeza* tetrastica esasillabica, assonanzata col *romance* nei versi pari e ripetuta come *estribillo* a cadenza di ogni cinque quartine. È necessario ipotizzare, per ragioni metriche, una lacuna di due versi che, grazie al confronto con gli altri quattro testimoni manoscritti a noi giunti, è stata individuata in corrispondenza dei versi 39-40.

Il componimento presenta una struttura simmetricamente bipartita, scandita dalla ripetizione dell'*estribillo*. In entrambe le sezioni si rievoca la nascita del cardellino e le amorevoli cure a lui prestate dalla fanciulla dai primi incerti istanti di vita sino al doloroso momento di una imminente dipartita. In effetti, la prima sezione (vv. 1-24), di carattere descrittivo, funge da introduzione e commento al disperato monologo della giovane (vv. 25-52) che, «entre cólera y tristeza» (v. 23), ripercorre minutamente le piccole gioie derivatele dall'occuparsi dell'amato uccellino.

Nell'editare il testo si è corretto un presunto *lapsus calami* intervenuto al verso 10.

mss.: MN 3168, c. 145r; MN 3915, c. 197rv; MN 17557, c. 66rv; NYHS B2334, c. 78rv.

Varianti:

1 Jilguerillo: girguerito (MN 3915)

3 mueres: murieres (MN 3915)

- 5 pajarilla: pajarita (MN 3915)
 6 mes fértil: fertil mes (MN 17557)
 8 sobre: en (MN 3168; NYHS B2334)
 10 ha [han: a (MN 3168; MN 3915; MN 17557; NYHS B2334); sacado: sacada (MN 3168)
 11 la cascarilla tierna: las cascarillas tiernas (MN 17557)
 12 jelguerillo: girgerito (MN 3915)
 15 ha: *om.* (MN 3168; MN 3915; NYHS B2334)
 17 al mejor tiempo: en lo mejor (MN 17557; NYHS B2334)
 18 lo: la (MN 3915; MN 17557)
 19 torcida: enCojida (MN 3915; MN 17557; NYHS B2334)
 20 marchitillo: chiquitillo (MN 17557) marchitico (NYHS B2334); desalado: desalada (MN 3915)
 22 halagos: trabajos (MN 17557)
 24 los labios: las manos (MN 3915; MN 17557; NYHS B2334)
 25 Jilguerillo: girguerito (MN 3915)
 29 el mi jilguero: gilgerillo (MN 17557)
 30 alegre: alegrara (MN 3915)
 32 del: el (MN 17557)
 33 Vite: vi (MN 3915; NYHS B2334); yo: yo pues (MN 3915) pues (MN 17557) yo pues que (NYHS 2334); ocasión: sacon (MN 3915; MN 17557)
 34 mostrabas: mostraste (MN 3915; MN 17557; NYHS B2334)
 35 con: *por* (MN 3915; MN 17557; NYHS B2334)
 38 marchitillo: chiquitillo (MN 3915) chiquitico (MN 17557; NYHS B2334); desalado: desPlumado (MN 3915)
 41 En: y en (MN 3915; NYHS B2334); faldas: aldas (MN 3915)
 43 aironcillos: aloncillos (MN 17557)
 47 gusto: Pasto (MN 3915)
 48 saltabas: te sacaua (MN 3915; MN 17557; NYHS B2334); en: a (MN 3915; NYHS B2334)

Tutti i testimoni presentano i vv. 39-40, lacunosi in Br (A). MN 3168 trasmette un testo tronco, che si arresta al verso 15. Le versioni di MN 3915, MN 17557 e NYHS 2334, molto prossime tra loro, presentano una disposizione differente delle strofe – con due strofe in più (B, C) – e, anziché ripetere l'*estribillo* a cadenza di cinque strofe, presentano una ripetizione sempre più frequente, dopo cinque, quattro e, infine, tre strofe; l'ordine dei versi nei tre testimoni è il seguente: vv. 1-28, 37-8, A, 41-8, B, 29-36, C.

A (vv. 39-40)

diote mi boca mil vessos
a buelta del Primer Pasto

Testo di MN 3915. Varianti: 1 diote: date (MN 17557) 2 buelta: bueltas (MN 17557; NYHS B2334)

B

los guebos que alle contigo
tambien contigo los guardo
que al fin tu madre los puso
para darte dos hermanos
girguerillo [mío
– la niña llorando
dice – si tu mueres
no viva yo un año]

5

Testo di MN 3915. Varianti: 1 guebos: besos (MN 17557) 2 tambien contigo: contigo tambien (MN 17557) 4 dos: los (MN 17557)

C

y asi no te recogia
entre los maternos braços
do te ui la vez primera
de los arboles colgado
girguerito mio
[– la niña llorando
dice – si tu mueres
no viva yo un año]

5

Testo di MN 3915. Varianti: 1 asi: que (NYHS 2334); recogia: recoji (MN 17557) Recogias (NYHS 2334) 2 maternos: latibos (MN 17557) natibos (NYHS 2334).

LVI. «De la arrugada corteza» (cc. 103r-4r)

Si tratta della seconda attestazione di questo *romance* pastorale in Br; le due testimonianze non presentano significative varianti ad eccezione di alcuni *lapsus calami* indicati in nota al testo. Si rinvia, pertanto, al commento e all'apparato realizzati in corrispondenza della prima attestazione (cfr. VII).

LVII. «No me aprovecharon» (cc. 104v-5v)

Come il componimento precedente, anche questo *villancico* è copiato due volte in Br senza varianti (cfr. XLV).

LVIII. «¡Alarga, morenica, el paso!» (cc. 105v-6r)

Questo breve *villancico* costituisce un *unicum* di Br. La *cabeza* distica, formata da un novenario e un quadrisillabo assonanzati (a-o), viene sviluppata in due strofe ottosillabiche, composte da *mudanza* tetrastica, *enlace*, *vuelta* e *estribillo* di due versi, con recupero integrale della *letra* iniziale (AA' BCCB BA-AA').

Il poeta autore delle strofe, contamina la tradizione popolareggiante cui appartiene la *letra* [NC 1013]³³⁹ introduttiva con un tema proprio della lirica cortese, ovvero la mercede richiesta alla donna in cambio del *servitium amoris*: l'invito all'amore della *letra*, rivolto alla fanciulla dalla pelle scura col tono rapido e incalzante proprio dell'esclamativa, viene sviluppato nei lunghi e raffinati periodi strofici. Analogamente si passa dal «tú» della canzoncina («Alarga», v. 1) al reverenziale «vosotras» delle strofe («Tardáis», v. 3; «habéis», v. 7; «vuestro favor», v. 15; con una sola eccezione: «Mira», v. 11), con conseguente cambio di atteggiamento da parte dell'amante nell'avanzare la propria richiesta amorosa: l'espressione colloquiale «alargar el paso», con uso del verbo all'imperativo, registrata nella canzoncina, cede il posto alle ipotetiche (vv. 7-8, 11-6); inoltre, la rilettura in chiave cortese determina un innalzamento lessicale verso i concetti di «cautivo pensamiento» (v. 4), «bien» (v. 7) e «favor» (v. 15), che sembrano impregnarsi della simbologia insita nel riferimento alla «morenica».³⁴⁰ A tal proposito, se nella *letra* il rinvio alla fanciulla esperta in amore pare definire uno scenario dal probabile felice esito, in cui il ritardo della fanciulla all'incontro è verosimilmente dovuto alla topica difficoltà di fuggire ai controlli della madre, il codice cortese delle strofe pone maggiormente l'accento sul poeta-amante, sul suo stato di afflizione e sulla possibilità di guarigione dal mal d'amore per mancata corresponsione della donna (vv. 3-6), con conseguente preannuncio di abbandono (vv. 15-6).

³³⁹ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, pp. 695-6.

³⁴⁰ Si veda, al proposito, il già citato studio di B. Wardropper, *Meaning in Medieval Spanish Folk Song*, cit.

LIX. «Dura, pensamiento» (cc. 106r-7r)

Quest'agile canzonetta esassillabica si definisce metricamente *estribote*. A una *cabeza* distica in consonanza imperfetta seguono tre strofe, formate da un *terceto* monorimico (*mudanza*), *vuelta* e recupero della *cabeza* in veste di *estribillo* (AA/ BBB AAA). Le variazioni nella ripresa della *cabeza* al termine delle diverse strofe risentono, con ogni probabilità, dell'esecuzione musicale del testo, di cui abbiamo testimonianza mediante le notazioni musicali trascritte in FML 791 e PP 1506. La tradizione testuale del componimento consta di quattro manoscritti, tutti conservati in Italia. Ciò sembra indirizzare verso una produzione italiana della canzonetta e, ad ogni modo, rivela una sua buona circolazione lungo tutta la penisola. Ai manoscritti considerati va, inoltre, aggiunto il florilegio RV 840, la cui *tabla* registra la presenza del componimento, a noi non pervenuto a causa della perdita delle carte corrispondenti.

Nella tradizionale formula dell'apostrofe con personificazione, il poeta invita il proprio pensiero d'amore a prendere posto nel suo cuore, senza curarsi di eventuali dinieghi da parte della donna amata.

La tradizione del testo, con la sua forte variabilità, sembra riflettere le alterazioni proprie di una trasmissione legata all'esecuzione cantata del componimento. In Br, in particolare, si trasmette una strofa unitestimoniata (vv. 15-20). Nell'editare il testo si è intervenuto a correggere una presunta corruzione intervenuta al verso 6. Si è, inoltre, scelto di trascrivere in due versi (vv. 1-2) la *letra* introduttiva, copiata in Br su un unico verso, per ripristinare lo schema metrico in esassillabi.

mss.: FML 791, c. 382v; PP 1506, pp. 7-8; RV 2882, c. 50rv.

Varianti:

2 contento: contiento (PP 1506)

5 dures: dureis (FML 791)

6 dura <duras>: dura (FML 791, PP 1506) duras (RV 2882)

10 aunque: Pues que (FML 791; PP 1506; RV 2882)

12 vive: Dura (FML 791; PP 1506)

24 lleve: lliebe (FML 791) lleua (PP 1506); el: e lo (PP 1506)

FML 791 omette una delle strofe di Br (vv. 15-20) ma ne presenta una differente a conclusione del componimento (A); diverso l'ordine dei versi: vv. 1-2, 9-14, 3-8, 23, 21-2, 24, A. Anche PP 1506, più breve ma con una disposizione strofica più vicina a Br, conclude col testo A; tale l'ordine dei versi: vv. 1-14,

21-6, A. RV 2882 offre la versione più breve; tale l'ordine dei versi, prossimo a FML 791: vv. 1-2, 9-12, 14, 3-6, 8, 21-4, 26. Sia FML 791 che PP 1506 ripetono due volte il primo verso e tre volte il secondo nella *cabeza*, in funzione dell'esecuzione musicale del testo. Per quanto riguarda l'*estribillo*, tutte le attestazioni, ad eccezione di Br, riportano esclusivamente il secondo verso.

A

Estando tu quedo
Viuer sin miedo
Pues en tigo puedo
Conseguir mi intento
Que me das [contento]

5

Testo di FML 791. Varianti: 3 en tigo: contigo (PP 1506).

LX. «Quando las veloces yeguas» (cc. 107r-8v)

Questo *romance* moresco (assonanza a-a) si iscrive nel ciclo dedicato all'eroe Muza, i cui episodi si incontrano disseminati nelle varie parti della *Flor*. In particolare, «Quando las veloces yeguas» fu pubblicato nella settima parte della *Flor* di Francisco Enríquez nel 1595 e da lì passò alla corrispondente sezione del *Romancero general* del 1600; la tradizione manoscritta consta di due testimoni, entrambi conservati in Italia, a testimonianza di una buona diffusione del *romance* nella nostra penisola.

Come spesso accade nel *romancero* moresco, diverse sono le storie d'amore legate al cavaliere moro: già esiliato dal re per avergli conteso i favori della bella Daraja, qui il temerario Muza, sprezzante del pericolo, entra nella città di Granada per rapire l'amata Sarracina.³⁴¹ Ad accompagnarlo nella sua impresa c'è il celebre Maestro di Calatrava («el gran Maestre que a España/ dio tanto ser y valor/ a la gente castellana», vv. 30-2), il personaggio cristiano più ricorrente nel *romancero* moresco, celebrato quale emblema di prodezza e di amicizia con il mondo dei mori.³⁴² Sullo sfondo l'atmosfera festiva dei giochi nella piazza granadina di Bib-Rambla.

Nonostante la pressoché sostanziale unanimità della tradizione al riguardo, problematica sembra essere la coordinazione delle prime tre quartine del *romance*. Nell'editare il testo ci si è limitati a intervenire in corrispondenza di un possibile *lapsus calami* del copista intercorso al verso 51.

³⁴¹ Cfr. A. García Valdecasas, *El género morisco...*, cit., p. 31.

³⁴² Ivi, pp. 114-6.

Testimoni tardi del componimento: MN 3723, cc. 121r-2r.

stampe: *f7*, cc. 98r-9r; *rg*, c. 241rv.

mss.: RV 840, c. 12r.

Varianti (per *f7* si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, IX):

2 al: el (*rg*)

4 del: de (*f7*; *rg*; RV 840)

5 todos: todo (*f7*; *rg*)

8 galas: cajas (RV 840)

9 esta fiesta: Estas fiestas (*f7*; *rg*; RV 840); dedica: hazian (*f7*; *rg*) dedican (RV 840)

10 a: por (RV 840) Daraja: Darayda (RV 840)

11 y: *que* (RV 840); más: mal (*f7*; *rg*)

12 ganó: heredo (RV 840); Granada: Granado (RV 840)

13 Solo: Sola (*f7*; *rg*; RV 840)

14 temiendo: suspensa (RV 840)

15 hasta: esta (*f7*); valiente: gallardo (RV 840)

16 la: su (*f7*; *rg*); dada: dado (RV 840)

17 tardó: tarda (*f7*; *rg*); valiente: gallardo (*f7*; *rg*; RV 840)

18 helada: clara (*f7*; *rg*)

20 Apolo: el sol (RV 840)

23 y, en lugar: en traje (RV 840)

24 fuerte: duro (*f7*; *rg*) fino (RV 840)

25 va: biene (RV 840)

30 gran: *om.* (*rg*)

33 Lleganse luego: llegan de presto (*f7*; *rg*) Base derecho (RV 840)

36 quanto: como (*rg*)

37 momento: vn punto (*f7*; *rg*; RV 840)

38 arroja: arrojo (*f7*; *rg*); de: por (*rg*)

39 toma: pone (*f7*; *rg*; RV 840)

41 muy grande: terrible (*f7*; *rg*; RV 840)

42 porque los moros se arman: mientras que la ciudad se arma (RV 840)

43 defender: defendelles (*f7*; *rg*)

44 salgan: salga (RV 840)

45 mas luego que conocieron: Pero luego que conocen (*f7*; *rg*) Pero quando reconocen (RV 840)

46 al Bravo: maestre (RV 840)

47 y: *om.* (RV 840); valiente: gallardo (RV 840)
 48 le sigue: el sigue (*f7*); y le: y (*f7*; *rg*)
 49 desmampararon las calles: Dexan la plaça y las calles (*f7*; *rg*) todos le dexan
 y huyen (RV 840)
 50 y se suben: y vanse luego (*f7*; *rg*) corriendo ban (RV 840)
 51 vuelven [vuel: bueluen (*f7*; *rg*; RV 840)
 52 con la dama que llevaban: adonde su gente aguarda (*f7*; *rg*; RV 840)

LXI. «Madre, la mi madre» (cc. 109r-10r)

Il *villancico*, introdotto da una *cabeza* tetrastica esassillabica con consonanza nei versi pari, si sviluppa in quattro strofe, strutturate in *mudanza* tetrastica, *enlace*, distico a rima baciata, *vuelta* e *estribillo* di due versi (*ABCB/ DEED DFFBCB*); il distico delle prime due strofe presenta una consonanza imperfetta (vv. 10-1; 20-1). L'unica altra attestazione del componimento tale quale lo si legge in Br rinvia ancora all'ambiente italiano (ToU 1-14) e fornisce, mediante annotazione musicale, una preziosa prova della sua esecuzione cantata. Rientra, tuttavia, nella complessa tradizione del *villancico* anche una versione differente del componimento, attestata – con alcune varianti – in due opere cervantine, ovvero *El celoso extremeño* e *La entretenida*, la quale registra una buona diffusione manoscritta.

Il motivo, proprio della poesia tradizionale, della *malguardada* e il ruolo di ostacolo all'amore costituito dalla madre, qui invocata mediante un *incipit* formulare,³⁴³ incontrano strutture e *topoi* propri della tradizione cortese in questo lungo *villancico* popolareggiante: sviluppando la *letra* iniziale, le quattro strofe descrivono la forza inarrestabile dell'amore e l'impossibilità di porre freni a una fanciulla che «tiene costumbre/ de ser amorosa» (vv. 35-6). In una struttura perfettamente simmetrica, le prime due strofe argomentano, con ricorso a motivi mitologici e immagini care alla poesia *cancioneril* (la signoria di Amore, il fuoco), la smoderata e irruenta potenza dell'amore; le due successive si concentrano sulla caratterizzazione della fanciulla innamorata, impossibile da trattenere senza generare spiacevoli conseguenze (la morte del verso 30). Da notare che, contrariamente a quanto accade nella *letra* introduttiva, dove si esprime la tra-

³⁴³ Sul ruolo di protettrice della madre si veda P. Olinger, *Images of Transformation...*, cit., pp. 123-9 (la nostra *letra* viene citata a p. 128). A proposito della formularità dell'*incipit* si considerino, a mero titolo esemplificativo, i seguenti testi: «Madre, la mi madre,/ yo me he de embarcar» (*lab*, p. 82); «Madre la mi madre/ mañana me da» (MN 3736, pp. 463-4); ancora in Br viene utilizzato come *incipit* di un *romancillo* (cfr. LXIV). Per una panoramica più completa imprescindibile il rimando alle canzoncine indicizzate in M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit.

sgressiva voce femminile della poesia tradizionale, nelle strofe essa è relegata all'*estribillo* e si intreccia – invero con qualche forzatura sintattica – alla voce ammonitoria del poeta che ne fa proprio il punto di vista e ne prende le difese dinanzi alla madre e alle guardie.

Pedro de Rimonte include, nel proprio *Parnaso de madrigales y villancicos a cuatro cinco o seys voces* (1614), una versione *a lo divino* del *villancico* costituita da due strofe, la prima delle quali si presenta come una *contrahechura* evidente della prima strofa del nostro testo.³⁴⁴ Da segnalare, inoltre, che la canzoncina che funge da *cabeza* [NC 152] introduce anche un secondo *villancico* in Br («Las altas paredes», cfr. LXVIII); i due componimenti rivelano interessanti rapporti di intertestualità non solo per la comunanza della *letra* introduttiva quanto per la contaminazione delle rispettive strofe nella versione cervantina.³⁴⁵ Diversi sono, inoltre, i recuperi della canzoncina iniziale, sviluppata o meno in strofe, nella produzione drammatica e non solo del *Siglo de oro*: Lope de Vega ne inserisce i versi in due commedie, *La aldehuera* e *El mayor almoralife*, e cita l'*incipit* in una terza (*lope los melindres*, III, c. 298); Calderón la include nella II giornata della commedia *Céfalo y Pocris*. Il breve testo catturò, inoltre, l'attenzione di Correas che ne trascrisse i versi sia nell'*Arte* (MN*corr*_{arte}) che nel *Vocabulario*, dove viene introdotto come «Refran ke salio de kantar» (MN*corr*_{voc}, p. 720). Ancora lo si legge nell'*Arte de galantería* (1670) di Francisco de Portugal. La diffusa circolazione della *letra*, cui contribuì senza dubbio il recupero cervantino, si arricchisce di echi e citazioni: così gli ultimi due versi si incontrano in una *loa* attribuita a Calderón e trascritta in una raccolta di *bailes* del XVII secolo (MN 14856, c. 21); i versi 2-4 fanno capolino nella settima delle

³⁴⁴ Cfr. J. Canavaggio, «Madre, la mi madre»: *textes et contextes*, in «Bulletin Hispanique», 92, 1990, 1, pp. 111-23, pp. 114 e 123.

³⁴⁵ Nell'analizzare le due versioni attestate da Br e la loro tradizione, Jean Canavaggio avanza l'idea di «une contamination de ces deux pièces anonymes par la glose cervantine». Ivi, p. 116. L'ipotesi della contaminazione va, ad ogni modo, interpretata nel particolare contesto di circolazione di tali componimenti popolareggianti le cui strofe, per lo più indipendenti tra loro, si diffondevano oralmente e nei canzonieri manoscritti senza un rigoroso ordine né intento di completezza. Nel nostro caso, in particolare, un esame dei due *villancicos* copiati in Br non consente di individuare tratti tematico-formali o strutturali che inducano a considerare i due testi come nettamente autonomi, né sembra verificarsi una decisiva unità nelle strofe recuperate da Cervantes nelle proprie opere. È possibile, dunque, – nell'ipotesi di una antecedenza delle versioni, per così dire, anonime rispetto a quelle cervantine – che Cervantes selezionasse le strofe maggiormente di suo gusto, tra quelle in circolazione, anche sulla base di una rifunzionalizzazione delle stesse nelle proprie opere (ipotesi che spiegherebbe le varianti tra il testo inserito nella novella e nella commedia). Sulla diffusione orale della lirica nel *Siglo de oro* si veda M. Frenk, *Entre la voz y el silencio...*, cit., in particolare pp. 121-35.

novelle del *Teatro popular* (1622) di Lugo y Dávila (*tp*, c. 156r); infine, con esplicito rinvio cervantino, i primi due versi si leggono nella *Vida de Estebanillo González* (1646) (*est*, p. 235).³⁴⁶

Testimoni tardi del componimento: MN 3768, c. 1v.

stampe: *cerv_{el} celoso*, cc. 149v-50v;³⁴⁷ *cerv_{la} entretenida*, III, c. 189rv; *port*, p. 125 (vv. 1-4); *lope_{el} mayor*, II, p. 163 (vv. 1-4); *cald_{céfalo}*, II, p. 404 (vv. 1-4).
mss.: MN 22852, cc. 4v-5r; MiN AC VIII 7, cc. 159r-60r; ToU 1-14, cc. 23v-4r; MN*corr_{voc}*, p. 720 (vv. 1-4); MN*corr_{arte}*, c. 161r (vv. 1-4); MN*lope_{la} aldehye-
la*, II, c. 46r (vv. 1-4).

Varianti:

3 que: Mas (*port*)

4 mal: No (*cerv_{el} celoso*)

12 más: la (ToU 1-14)

19 si: que (ToU 1-14); do: de (ToU 1-14)

22 hallaréis: la hallareis (ToU 1-14)

26 de: por (MN 22852; MiN AC VIII 7; ToU 1-14); la: se (*cerv_{el} celoso*; MN 22852; MiN AC VIII 7; ToU 1-14)

27 le: la (MiN AC VIII 7)

28 o: ci (MiN AC VIII 7)

30 con: por (*cerv_{el} celoso*; MN 22852; MiN AC VIII 7; ToU 1-14)

32 no: *om.* (MiN AC VIII 7)

35 Quien: Que (*cerv_{la} entretenida*)

38 se: *om.* (MiN AC VIII 7) va: yrâ (*cerv_{el} celoso*; MN 22852; MiN AC VIII 7);
la: su (*cerv_{el} celoso*; *cerv_{la} entretenida*; MiN AC VIII 7; ToU 1-14)

39 y: *om.* (*cerv_{el} celoso*; *cerv_{la} entretenida*; ToU 1-14)

40 le: la (MN 22852)

41 y aunque: por mas (MiN AC VIII 7); se: mas (*cerv_{el} celoso*; *cerv_{la} entretenida*; MN 22852) que (MiN AC VIII 7) dispongan: propongan (*cerv_{el} celoso*; *cerv_{la} entretenida*; MN 22852; MiN AC VIII 7)

³⁴⁶ Cfr. J. Canavaggio, «*Madre, la mi madre*»..., cit., pp. 113-4 e M. Frenk, *Nuevo corpus*..., cit., I, pp. 142-3. Precisiamo che la raccolta di *bailes* in cui si incontra la *loa* attribuita a Calderón de la Barca («*Loa con que empezó Escamilla de Madrid*», cc. 19r-24r) corrisponde, almeno attualmente, al MN 14856 e non al MN 14851, segnalato da Margit Frenk.

³⁴⁷ L'apparato riporta, secondo le norme di edizione, i risultati della *collatio* effettuata sulla *princeps* delle *Novelas ejemplares*. Per un esame delle varianti presenti nel ms. Porras si rinvia a J. Canavaggio, «*Madre, la mi madre*»..., cit., pp. 118-9.

42 a: de (*cerv_{el} celoso*; *cerv_{la} entretenida*; MN 22852; MiN AC VIII 7) *om.* (ToU 1-14)

44 mal: no (MN 22852)

Come in parte anticipato, in *cerv_{el} celoso*, MN 22852 e MiN AC VIII 7 è attestato un *villancico* di quattro strofe che condivide due strofe con LXI e due con LXVIII (A e B), nel seguente ordine dei versi: vv. 1-4, A, 25-43, B. Tre sono le strofe in *cerv_{la} entretenida*, i cui versi sono disposti come segue: vv. 1-4, A, B, 35-43.

A

Dizen que estâ escrito,
Y con gran razon,
Ser la priuacion
Causa de apetito:
Crece en infinito 5
Encerrado amor,
Por esso es mejor,
Que no me encerreys,
Que si yo [no me guardo
mal me guardaréis.] 10

Testo di *cerv_{el} celoso*. Varianti: 3 Ser: que es (*cerv_{la} entretenida*) 6 Encerrado: el ençerrado (MiN AC VIII 7).

B

Es de tal manera
La fuerça amorosa,
Que a la mas hermosa
La buelue en quimera:
El pecho de cera, 5
De fuego la gana,
Las manos de lana,
De fieltro los pies,
Que si yo no me guardo
Mal me guardareys. 10

Testo di *cerv_{el} celoso*. Varianti: 4 La: *om.* (*cerv_{la} entretenida*) 10 Mal: no (MN 22852).

LXII. «Aquel pajarillo» (cc. 110v-1r)

Romancillo lirico introdotto da una canzoncina popolareggiante che determina l'assonanza (a-e) del componimento. Dal punto di vista metrico la *cabeza* assonante alterna senari e quinari (6-5-6-5) secondo una formula riconducibile al genere delle *seguidillas*;³⁴⁸ per quanto riguarda le strofe, è da segnalare la presenza di alcuni versi ipometri, situati sempre nei versi pari (vv. 6, 18, 20, 22, 24). Il componimento fu pubblicato nel 1593 a Valencia in un *cuadernillo* di *romances* (*qvr2*); tre i testimoni manoscritti a noi giunti, di cui due di area italiana.

Torna il motivo della prigionia dell'uccellino, legato ancora una volta alle pene amorose di una giovane fanciulla (cfr. XI). Le prime due quartine (vv. 5-12) tematicamente legate alla *cabeza*, ne costituiscono una sorta di glossa, relativa alla condizione antitetica di prigionia-libertà del pennuto animale e introducono il *topos* del canto-pianto. La quartina successiva (vv. 13-6) funge da raccordo con la seconda sezione del componimento, interamente occupato dal lamento della fanciulla per il proprio amore infelice (vv. 17-28).³⁴⁹

La *letra* [NC 852 A, B] introduttiva funge da *cabeza* anche a un altro *romancillo* conservato in un manoscritto napoletano (NaN I E 42).³⁵⁰ Condivide, inoltre, con il nostro *romancillo* il solo *incipit* un componimento copiato in MN 3913, c. 63r («Aquel paxarillo/ que canta en la siesta»).

Nell'editare il testo si è intervenuto a correggere due possibili *lapsus calami* del copista (vv. 14, 22).

stampe: *qvr2*.

mss.: BU 125, c. 158rv; RV L VI 200, c. 22v; NaN I E 42, c. 44r (vv. 1-4).

Varianti (per *qvr2* si ricorre all'ed. anastatica di García de Enterría 1973a, n. 9):

3 le: lo (RV L VI 200)

³⁴⁸ A proposito di questa canzoncina si è espressa García de Enterría, la quale ha parlato di «seguidilla fluctuante propia del comienzo de una moda que iba a hacerse arrolladora unos años más tarde». M. C. García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1973, 2 voll., I, p. 29.

³⁴⁹ Da notare l'uso del termine «cantares» (v. 14), con cui si indicava al tempo ogni tipo di «Romance, o Coplas, que se hacen para efecto de cantarlos: y por esto todas las coplas sueltas se suelen llamar Cantar». *Diccionario de Autoridades*, tomo II (1729), s.v. «cantar», accez. 1.

³⁵⁰ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, pp. 554-5.

4 hoy: y hoy (*qvr2*; RV L VI 200); rompe: trepa (*qvr21*; BU 125) trata (RV L VI 200)
 8 mañana: a mañana (RV L VI 200)
 9 mas ya qu'está: y agora ques (*qvr2*; BU 125)
 11 obligaba: combidaua (*qvr2*; BU 125)
 12 que: *om.* (*qvr2*)
 13 Yo le acompañé: pues ya me obligó (RV L VI 200)
 14 con tristes cantares: que con el cantasse (RV L VI 200); tristes] triste: tristes (*qvr2*; BU 125)
 15 tanto: tal (*qvr2*; BU 125; RV L VI 200); placer: amor (*qvr2*; BU 125) poder (RV L VI 200)
 18 me: le (BU 125); dan: dauan (RV L VI 200)
 19 me: le (BU 125)
 20 llame: le llame (RV L VI 200)
 21 sus: las (*qvr2*; BU 125); quebranto: quebrante (BU 125)
 22 mas: y (*qvr2*; BU 125); me: se las (BU 125) las (RV L VI 200); abren] abre: abren (*qvr2*; BU 125; RV L VI 200)
 23 si vemos: Sabe Amor (BU 125) pues vemos (RV L VI 200)
 24 hace: hazen (RV L VI 200)
 25 que a tristes alegre: que alegre los tristes (*qvr2*) alegre los tristes (BU 125); que a: los (RV L VI 200)
 26 y: *om.* (*qvr2*)
 27 esperar: espera (*qvr2*); podré: padre (*qvr2*) podra (BU 125)
 28 mi: su (BU 125); acabe: acaba (RV L VI 200)
 Come anticipato, *qvr2*, BU 12, NaN I E 42, e RV L VI 200 presentano una canzoncina più lunga rispetto a Br: vv. 1-4, A. La versione del *romancillo* di *qvr2* si presenta, inoltre, più completa e con un ordine differente rispetto a Br, ovvero: vv. 1-4, A, 5-16, 23-8, 17-22, B. L'ordine dei versi di BU 125 coincide con quello di *qvr2* ma manca della strofa conclusiva (B); inserisce, inoltre, gli ultimi due versi della *cabeza* (A) come *estribillo* a cadenza di ogni sei versi: vv. 1-4, A, 5-10, A, 11-6, A, 23-8, A, 17-22, A. RV L VI 200 condivide l'ordine dei versi di Br, con una inversione di due versi nella terza quartina (vv. 13-6) e ripete l'intera *letra* di sei versi (vv. 1-4, A; per comodità *l*) a cadenza di sei versi; tale il testo: vv. 1-4, A, 5-10, *l*, 11-2, 15-6, 13-4, *l*, 17-22, *l*, 23-8.³⁵¹

³⁵¹ La struttura metrico-formale dei testi trasmessi da BU 125 e RV L VI 200, in cui si realizza una ripetizione parziale o integrale della *seguidilla* iniziale, sottoforma di *estribillo*, a cadenza di sei versi – anziché dei quattro propri della strofa dei *romances* e *romancillos* – è stata definita da Margit Frenk «letrilla romanceada»; si tratta di una soluzione metrica propria dello

A

por penas que tenga
no muera nadie

Testo di *qvr2*. Varianti: 2 muera: llorare (RV L VI 200); nadie: madre (BU 125; RV L VI 200).

B

pense que mis penas
eran mortales,
mas al paxarillo
le vi alegrarse,
y pues el se alegra
quiero alegrarme.

5

Testo di *qvr2*.

LXIII. «A la vista de Tarifa» (cc. 111v-2v)

Si tratta di un secondo *romance* africano o *de cautivo* (cfr. V) (assonanza e-a), intercalato, a cadenza di ogni due quartine, da un *estribillo* tetrastico; quest'ultimo può essere ricondotto metricamente ad una *seguidilla* con secondo verso ipermetro (7-6-7-5) e presenta, nei versi pari, la stessa assonanza del *romance*. Il componimento viene pubblicato nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento tanto nella *Quarta y quinta parte* della *Flor* di Vélez de Guevara del 1592 – da cui confluisce, poi, nella quinta sezione del *Romancero general* – quanto in un *pliego* barcellonese del 1596 (*gut*), sempre in forma anonima. Nella prima metà del secolo successivo lo si ritrova, invece, inserito in due *cancioneros* manoscritti tra la produzione *romanceril* di Luis de Góngora. L'attribuzione a Góngora non stupisce dal momento che alla fantasia del poeta cordovese si devono due *romances* anteriori, datati entrambi al 1583, che diedero inizio ad un ciclo sul «forzado de Dragut», costituito da almeno nove componimenti, tutti raccolti nel *Romancero general*.³⁵²

Il breve componimento, dal tono frenetico, descrive l'inizio di un assalto berbero, capeggiato dal corsaro Dragut, alla città di Tarifa, presto complicato dal sopraggiungere, in soccorso alla città andalusa, di cinque imbarcazioni cri-

sperimentalismo formale cui vengono sottoposti i generi tradizionali tra fine XVI e inizio XVII secolo. Cfr. M. Frenk, *Las letrillas romanceadas*, cit., in particolare pp. 637-8.

³⁵² Cfr. R. Jammes, *La obra poética...*, cit., pp. 320-1. I due *romances* sono: «Amarrado al duro banco» (*f1*, c. 24v) e «La desgracia del forzado» (*f4-5*, c. 105r)

stiane dell'Ordine di Malta. Da notare la particolare costruzione della narrazione che fa sì che il grido d'allarme reiterato nell'*estribillo* si riferisca ogni volta a personaggi appartenenti ai diversi schieramenti: si tratta, infatti, dapprima della voce del protagonista, prigioniero sulla galera berbera, che scorge le vele maltesi (vv. 9-12); proviene, in un secondo momento, dai lidi andalusi, dove le sentinelle avviano la popolazione dell'arrivo dei berberi dall'alto della fortezza di Tarifa (vv. 21-4); è, quindi, grido corale dei cristiani della terraferma e delle navi cristiane (vv. 33-6) e, infine, urlo di guerra dei pirati berberi incitati dal proprio capitano (vv. 45-8). Ne deriva un intenso poliprospektivismo che rende sapientemente il caos dello scontro e la relatività del concetto di «enemigo». Ciò vale, in particolare, nel primo caso, in cui il prigioniero cristiano scorge le navi maltesi, che rappresentano per lui una speranza per la propria liberazione, ed è, tuttavia, «forzado» (v. 7) ad avvisare i propri carcerieri della presenza dei loro nemici (cfr. testo A in apparato).³⁵³

Un confronto tra i testimoni porta alla luce la fortissima prossimità tra le due antologie manoscritte gongorine (CP 74 e MaM 606), il cui testo presenta molteplici varianti rispetto alla versione di Br. Non poche risultano, inoltre, le varianti di Br rispetto alla versione tradata dal *pliego*, che presenta una differente disposizione dei versi. La versione più vicina a Br sembra essere, in definitiva, quella pubblicata nella *Flor*; ad ogni modo, Br attesta una quartina unitestimoniata (vv. 17-20). Tra le lezioni di interesse del nostro testo segnaliamo, in particolare, quella al verso 3: «forzado de Dragut», condivisa con *gut*,³⁵⁴ che costituisce, rispetto alla variante tradata dagli altri testimoni («Maestre de Dragud») un più preciso rinvio al personaggio protagonista del ciclo; inoltre, essa sembra inserirsi con maggiore coerenza nel tessuto logico e stilistico-retorico delle prime due quartine (vv. 1-8), ovvero con la lezione «forzado» del verso 7 (o «forzoso» in alcuni testimoni) con cui istaura una *aequivocatio* e, in generale, con l'intera espressione dei versi 7-8 nella quale si fa riferimento alla condizione di costrizione nell'avvertire i propri nemici della presenza dei soccorritori cristiani.

Testimoni tardi del componimento: MN 3724, c. 145rv.

³⁵³ Il *romance* ripropone, sebbene in forma indiretta, il dissidio insito nell'*estribillo* di uno dei due *romances* gongorini citati («La desgracia del forzado»), in cui il prigioniero lamenta di essere costretto, restando nella galera, a divenire corresponsabile del proprio allontanamento dalla patria e dalla libertà: «De quien me quexo con tan graue extremo/ si ayudo yo a mi daño con mi remo?» (*f4-5*, c. 105r).

³⁵⁴ Segnaliamo l'assenza, dovuta probabilmente ad un *lapsus calami* dell'editore, del riferimento a Br nell'apparato in corrispondenza di tale lezione. Cfr. A. Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, cit., III, p. 301.

mss.: CP 74; MaM 606.

Varianti (rispetto al testo di MaM 606, edito da Carreira):³⁵⁵

3 un forzado: el maestro (Carreira)

7 forzado: forçoso (Carreira)

10 cierra, cierra, cierra: cierra, cierra (Carreira)

26 disparar hizo: não soltar (Carreira)

27 viniesen: le oyesen (Carreira)

28 hacían: hacen (Carreira)

29 que lo oyeron: le responden (Carreira)

31 fuerte: puerto (Carreira)

37 ¡Ciá! -decían los más-: Decíanle los demás (Carreira)

39 estamos: entramos (Carreira)

44 disparan, cargan: cargan, disparan (Carreira)

Ordine dei versi in Carreira 1998: vv. 1-12, 25-36, A, 37-48. La quartina di Br costituita dai versi 17-20 risulta unitestimoniata.

A

El cristiano, *que* llorava
en ver su esperança, muerta,
aora se alegra el triste,
que su livertad espera.

Dragut con sus capitanes 5
en vn punto se aconseja
si serà bien aguardar
o rendir al viento velas.

Testo di Carreira 1998.

LXIV. «Rogáselo, madre» (cc. 113r-5r)

Questo lungo *romancillo* lirico (assonanza i-o) viene introdotto da una canzoncina popolareggiante [NC 2339]³⁵⁶ perfettamente integrata nella struttura

metrico-rimica del componimento e inserita integralmente come *estribillo* a cadenza di ogni tre quartine. Il *romancillo* nella sua interezza ci è giunto mediante due sole testimonianze manoscritte, Br e MN 17557. Una versione più breve fu pubblicata per la prima volta da Francisco Enríquez nella *Septima parte* della *Flor* nel 1595, e da lì confluì nella settima sezione del *Romancero general* del 1600; inoltre, un decennio dopo trovò accoglienza nella prima parte del *Jardín de Amadores* (1611) di Francisco Sabad.

Una delle strutture più care alla poesia tradizionale, quella della confessione delle pene amorose alla madre, viene qui recuperata in chiave cortese: è il poeta-amante che, avviando il proprio discorso con un *incipit* formulare («Madre, la mi madre»),³⁵⁷ invoca la propria genitrice perché interceda presso il dio dell'amore e lo esorti a liberarlo dalla sua prigionia.³⁵⁸ I motivi su cui si costruisce il discorso delle strofe rispondono ai *topoi* di lunga durata della lirica amorosa di registro elevato: un amore sdegnoso (vv. 5-8); l'innamoramento attraverso gli occhi (vv. 9-12); gli effetti della visione dell'amata, paragonata a un basilisco (vv. 13-6); la perdita di senno causata dall'amore e la totale sottomissione alla sua volontà (vv. 21-32); il presagio dell'innamoramento in sogno (vv. 37-48); l'ipotesi di separazione (vv. 53-6); il comportamento crudele e falso della donna (vv. 56-64); l'invito all'amata a mutare atteggiamento e accettare l'amore del poeta (vv. 69-76). L'ultima quartina, con un'estrema esortazione alla madre e in stretta correlazione sintattica con l'*estribillo* finale, chiude in maniera circolare il componimento.

Se i testimoni a stampa si ascrivono facilmente ad una stessa famiglia della tradizione, ciò non è altrettanto immediato per i due testi manoscritti, a causa delle notevoli varianti emerse dalla *collatio*. Il testo di Br, in particolare, presenta, oltre ad una quartina unitestimoniata (vv. 69-72), una struttura metrica più coerente. Non mancano, tuttavia, alcuni errori, dovuti probabilmente a distrazioni e cattive letture del copista (vv. 3, 9, 75), su cui si è intervenuto con correzioni *ope codicum*. Riteniamo, inoltre, che la lezione anaforica «mis» (vv. 45-8) possa essere lezione deteriore rispetto a «mil», che sembra conformarsi meglio alla struttura logico-sintattica della strofa.

Testimoni tardi del componimento: MN 3725, c. 19rv; NYHS B2377, c. 92rv.

³⁵⁶ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., II, p. 1648.

³⁵⁷ A proposito della formularità di tale *incipit* si veda LXI e nota 343.

³⁵⁸ Ha segnalato la presenza di confessioni alla madre da parte di soggetti maschili M. Maserà, «*Que non dormiré sola non*» ..., cit., p. 24.

stampe: *f7*, cc. 131v-2r; *rg*, c. 252r; *jar*, cc. 82v-3r.
mss.: MN 17557, c. 72rv.

Varianti (per *f7* si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, IX):

- 3 tire] tieren: tire (*f7*; *rg*; *jar*; MN 17557)
- 7 me agrada: agrada (*f7*; *rg*; *jar*)
- 9 unos] mis: vnos (*f7*; *rg*; *jar*; MN 17557)
- 25 nieve: nuue (*f7*; *rg*; *jar*)
- 26 abráseme: abrasame (*rg*, MN 17557)
- 27 locuras: locura es mi (*f7*; *rg*; *jar*)
- 28 consejos: consejo (*f7*; *rg*; *jar*; MN 17557)
- 32 malquisto: maldito (*f7*; *rg*; *jar*)
- 39 de: en (MN 17557)
- 40 de: y en (MN 17557)
- 45 mis: mill (MN 17557)
- 46 miré mis desvíos: sufri mill castigos (MN 17557)
- 48 y mis apetitos: seguí mill desuios (MN 17557)
- 53 Pensé: eme (MN 17557)
- 55 que con mi esperanza: y mis esperanças (MN 17557)
- 56 guardará: guardaran (MN 17557)
- 58 como: con la (MN 17557)
- 60 vicios: brios (MN 17557)
- 64 de: *om.* (MN 17557)
- 75 admitid] limitad: admitid (MN 17557)
- 76 es verdad: os burlais (MN 17557)

Il testo trasmesso dalla tradizione a stampa (*f7*, *rg*, *jar*) si arresta al verso 36. MN 17557 presenta, al posto della quartina costituita dai versi 69-72 – unitestimoniata di Br –, due quartine differenti seguite da *estribillo* (A); tale l'ordine dei versi: vv. 1-68, A, 73-84; da notare che la presenza dell'*estribillo* al termine delle due strofe contrassegnate come testo A determina un'alterazione nella sua normale reiterazione all'interno del componimento: si ripete, infatti, dopo quattro quartine anziché tre.

A

y que de contrarios
que temo y Resisto
que barias quimeras
leuanto y Derribo
tenpranos deseos

mereçen tardios
fines peligrosos
seguros principios
*Rogaselo [madre,
rogáselo al niño,
que no tire mas,
que matan sus tiros]*

10

Testo di MN 17557.

LXV. «¡Ay, memoria amarga!» (cc. 115v-6v)

Altro *unicum* di Br è questo *romancillo* lirico (assonanza e-a) composto da undici strofe.

Dimidiato dalla topica antitesi cortese tra gioie passate e tormenti presenti (vv. 3-4, 10-1), il poeta prega la propria memoria di dimenticare le «glorias muertas» (v. 10) che inaspriscono un presente già estremamente doloroso (vv. 6-8). Apostrofi e interrogative retoriche scandiscono, spesso in quartine sintatticamente autonome, lo stato d'angoscia del poeta-amante, incapace di raggiungere gli unici due rimedi possibili ai propri affanni, l'oblio o la morte (vv. 21-4, 37-40). Due sono le similitudini usate per rendere la propria condizione di dolore e di perdita: da un lato l'immagine del malato consumato dall'arsura (vv. 25-8), dall'altro quella del povero che sogna ricchezze irrimediabilmente disperse (vv. 29-32). Da segnalare l'uso del poliptoto legato al lessema «presencia», con cui si allude non solo al tempo presente, fatto di sofferenza e ricordi dolorosi (vv. 4, 21), ma anche al passato gioioso, in quanto rievocato mediante una prospettiva interna (v. 14), con un interessante cortocircuito dei due momenti sui quali si struttura l'intero componimento. L'ultima quartina risulta rilevante sia per il riferimento al Tajo (v. 41), unico elemento che consente di inscrivere il componimento nell'ambito del *romancero* pastorale, sia per la denominazione del canto quale *endecha* (v. 42). È possibile, infatti, che tale termine non si riferisca genericamente al tono elegiaco del componimento bensì alluda ad un canto funebre.³⁵⁹ Se, infatti, non mancano nel genere pastorale canti di dolore per la

³⁵⁹ Alcuni critici ricorrono al termine di *endecha* per indicare i *romancillos* in settenari; tuttavia, esso corrisponde in maniera più esatta ad un genere poetico, ossia quello della poesia elegiaca, che normalmente adotta tale forma metrica accanto al senario e, più raramente, alla *redondilla* o ai versi sciolti. Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., p. 220. Nel suo *Tesoro* Covarrubias scrive, a proposito delle *endechas*, che esse sono «canciones tristes, y la-

morte della donna amata, sembra orientare verso tale interpretazione anche la sottile allusione al mito orfico con cui si chiude il componimento (vv. 43-4).

LXVI. «Domingo, por la mañana» (cc. 117r-8r)

Questo *romance* storico (assonanza tronca in -o) fu pubblicato per la prima volta nella *Septima parte* della *Flor* di Francisco Enríquez nel 1595; venne quindi accolto nella corrispondente sezione *Romancero general* e, infine, fu inserito nel *Tesoro escondido*, antologia sul Cid curata da Francisco Metge e pubblicata nel 1626.

Protagonista è il celebre condottiero e cavaliere medievale don Rodrigo Díaz, meglio noto come il Cid, le cui valorose imprese determinarono l'idealizzazione del personaggio e il grande successo che le cronache prima e il *romance-ro* poi gli riconobbero.³⁶⁰ Fu consigliere del re Sancho II e, alla morte di questi, al servizio del successore Alfonso VI. Secondo una tendenza propria del *romancero nuevo*, lungi dal rievocare battaglie e imprese del prode cavaliere, si recupera e letteraturizza l'episodio biografico delle sue nozze con doña Jimena, dama asturiana di nobile lignaggio, realizzatesi nell'anno 1074.³⁶¹ Definita con rapidi tratti la scena del corteo nuziale, il breve *romance* si sofferma su un'accurata descrizione del vestiario del Cid. All'interno della ricca produzione *romanceril* dedicata al valoroso eroe, il tema del vestiario nuziale di don Rodrigo si incontra, invero, almeno in un altro *romance*, ossia «A Jimena y a Rodrigo» (f4-5, c.23r), in cui si descrivono anche l'abito e i gioielli indossati da Jimena.

L'esame dell'apparato rivela una chiara interdipendenza tra i testimoni della tradizione a stampa, cui si contrappone spesso la versione di Br, nella quale è attestata, tra l'altro, una quartina unitestimoniata (vv. 29-32). Nell'editare il testo si è intervenuti a correggere *ope codicum* un possibile *lapsus calami* del copista intervenuto al verso 19.

stampe: f7, cc. 68v-9v; rg, cc. 231v-2r; tes, pp. 20-2.

Varianti (per f7 si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, IX):
4 porque gozó: por gozar de (f7; rg; tes)

mentables, que se lloran sobre los muertos, cuerpo presente, o en su sepultura, o cenotaphio» (cov_{tes}, c. 350r).

³⁶⁰ Cfr. C. Reig, *El cantar de Sancho II...*, cit, in particolare pp. 24-7 e 115-8.

³⁶¹ Cfr. J. Valdeón Baruque, *El Cid en su contexto histórico*, in G. Santonja (a cura di), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, pp. 43-57, p. 53.

13 un: *om.* (*f7; rg; tes*)
 14 un: lleuaua vn (*f7; rg; tes*); sacó: *om.* (*f7; rg; tes*)
 16 a: *om.* (*f7; rg; tes*)
 17 de terciopelo: lleva de seda (*f7; rg; tes*)
 19 abiertos: abiertos y (*f7; rg; tes*); acuchillados] acuchilladas: acuchillados (*f7; rg; tes*)
 20 es: era (*f7; rg; tes*)
 25 piezas de oro: piedras y oro (*f7; rg; tes*)
 27 con un bonete redondo: la gorra lleva con plumas (*f7; rg; tes*)
 28 labrado: bordado (*tes*)
 33 Los: todos los (*f7; rg; tes*); fuera: *om.* (*f7; rg; tes*)
 35 Cid: Cid y (*f7; rg; tes*)
 36 que ha de ser: porque era Cid (*f7; rg*) porque es el Cid (*tes*)
 39 muchos: muy muchos (*f7; rg; tes*)
 42 iban como en: la orden y (*f7*) en orden y (*rg; tes*)
 43 hasta llegar: y para yr (*f7; rg; tes*)
 44 a un son: y van (*tes*)
 Le altre attestazioni (*f7, rg, tes*) concordano nel presentare alcune varianti nella disposizione dei versi e tre strofe differenti; tale l'ordine dei versi: vv. 1-16, A, 21-4, 17-20, 25-8, B, 33-44. La quartina costituita dai versi 29-32 costituisce un *unicum* di Br.

A

vohemio de paño negro
 de raso la guarnicion
 la manga larga y angosta
 con capilla de buytron
 jaqueta lleva de raxa
 y en ella mucho brahon
 y las faldetas tan cortas
 que se parece el jubon

5

Testo di *f7*.

B

y la tizona su espada
 a quien el mucho estimo
 de tercio pelo morado
 los tiros y bayna son

Testo di f7. Varianti: 1 tizona su: tizonada (rg; tes).

LXVII. «¡Qué se le da a mi madre!» (cc. 118v-9v)

Altro *unicum* di Br è questo breve *villancico*, introdotto da una *seguidilla* e sviluppato in quattro strofe esasillabiche, costituite da *mudanza* tetrastica, *enlace*, *vuelta* e *estribillo* di due versi; il verso di *vuelta* della terza strofa si presenta ipometro (v. 26). Per quanto concerne lo schema rimico, la rima del verso di *vuelta* – legata al secondo verso della *cabeza* – è assonante nelle prime due strofe e consonante nelle altre due (ABCB// DEED DB"CB'); si registra, inoltre, una consonanza imperfetta nella quarta *mudanza* (vv. 29 e 32).

Il tema è quello celebre della malmaritata. Sebbene la donna non si definisca esplicitamente come tale, la denominazione del marito quale «mal villano» costituisce un rinvio immediato al motivo.³⁶² Il riferimento ai capelli, su cui si innesta il lamento della fanciulla nella *letra*, rappresenta un simbolo erotico centrale nella poesia tradizionale, nella quale abbondano riferimenti alla cura posta nei capelli, al gesto di pettinarli – per indicare la virginità della giovane o la sua propensione all'amore – o, viceversa, al loro essere spettinati dal vento, quale emblema dell'esperienza erotica.³⁶³ Alla madre, consueta interlocutrice e confidente, la fanciulla chiede, dunque, di non preoccuparsi per i suoi capelli, ovvero per le avventure erotiche extramatrimoniali, dal momento che il rozzo marito riceve ugualmente quanto desidera.³⁶⁴ Le strofe recuperano il motivo dei capelli, fonte di discordia tra la donna e il marito, il quale non sa apprezzare la propria moglie perché sprovvista di una bionda chioma (vv. 5-8). Dinanzi a tali superficiali giudizi, la giovane non è disposta a concedersi esclusivamente a chi

³⁶² Si veda, ad esempio, il componimento seguente: «Quando mi padre me casó,/ muriera yo,/ pues que me dio/ al mal villano,/ que tarde ni temprano/ no sabe, no,/ ni puede, no,/ ni acierta, no,/ sinon dormir./ ¡O, qué morir!/ Ay, ay, ay,/ que muerta so,/ pues que me dio/ al mal villano». M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., pp. 192-3, n. 234.

³⁶³ Il motivo viene analizzato in ogni studio che si avvicini all'analisi della poesia tradizionale. Ci limitiamo a rinviare a A. Sánchez Romeralo, *El villancico...*, cit., pp. 60-1, P. Olinger, *Images of Transformation...*, cit., pp. 23-5 e M. Masera, *El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético*, in A. M. Beresford (a cura di), «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 387-97, in particolare pp. 389-90.

³⁶⁴ Altra canzoncina femminile in cui si sviluppa una simile argomentazione, rivolta, però, al marito stesso, è quella che recita: «No tengáis, marido, a mal/ que de lo que a vos os sobra/ haga bien y buena obra./ ¿Para qué gruñís, marido,/ si doy al necesitado/ lo que vos dejáis sobrado/ y queda en casa perdido?». Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., II, p. 1308, n. 1827ter B e P. Olinger, *Images of Transformation...*, cit., p. 131.

non sa apprezzarla sebbene abbia il privilegio di godere dei suoi migliori anni (vv. 9-20). Il desiderio è, dunque, quello di una precoce decadenza, che coinvolga prima di tutto la bellezza dei propri capelli (vv. 21-8). A nulla valgono ricchi adorni se a goderne è un marito «grosero»; piuttosto, in una vita che è pari alla morte, ai capelli non spetta altro che farsi latori del lutto (vv. 29-36). In linea col *topos* della *malcasada* è possibile leggere nelle strofe un sottile gioco di rinvii erotici all'incapacità sessuale del «mal villano»: il riferimento alla chioma dorata e all'amore che mira a «guardar su decoro» (v. 6) sembrerebbe rinviare all'ideale cortese di un amore inappagato; analogamente il verbo «*merecer*» allude, nel lessico della poesia erotica, al consumarsi dell'atto sessuale ed è qui, non a caso, usato al negativo (dal momento che il marito «no merece» la donna, non può aspettarsi che ella gli sia completamente devota, vv. 9-12).³⁶⁵ Orienta, infine, verso tale lettura il motivo del lutto legato ai capelli (vv. 33-4), a significare l'assenza della soddisfazione sessuale, di cui i capelli sono simbolicamente espressione.

La sola *seguidilla* [NC 2284] introduttiva è attestata anche da MN 3915, dove è trascritta insieme ad altre canzoncine sotto la rubrica comune di «*quartillas*».³⁶⁶ Una sua diffusione sembra potersi supporre anche sulla base di una citazione, sottoforma di *estribillo* (limitatamente ai vv. 3-4), in un componimento trådito da MP 996 («*La que fue dichosa*», cc. 111v-2v), cui si aggiunge la citazione in ambito sacro nei *Doce actos* di Valdivielso, nell'*auto sacramental* «*El villano en su rincón*» («*Tus cabellos a lo menos/ han llevado linda mano./ - Que para el mal villano/ sobran, sobran de buenos*», *val_{ac}*, c. 9r).

mss.: MN 3915, c. 318r (vv. 1-4).

Varianti:

3 el: *om.* (MN 3915)

LXVIII. «Madre, la mi madre» (cc. 119v-21r)

Nell'introdurre questo *villancico*, l'antologista rinvia al componimento precedentemente copiato con analoga *letra* introduttiva (cfr. LXI); il commento e-

³⁶⁵ Sulla sottesa componente erotica della poesia *cancioneril*, con relativo lessico, si veda il fondamentale studio di K. Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University, 1981, in particolare pp. 34-46.

³⁶⁶ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., II, p. 1621. Tali *seguidillas* furono pubblicate da R. Foulché-Delbosc, *Séguedilles anciennes*, in «*Revue Hispanique*», 8, 1901, pp. 309-31

stimativo espresso in rubrica («[...] que son estremadas») sembra quasi voler giustificare la parziale infrazione ad un sotteso principio di *variatio* dominante nel florilegio. Dal punto di vista metrico la struttura strofica è la stessa del *villancico* LXI: versi esassillabici disposti in *mudanza* tetrastica, *enlace*, distico a rima baciata, *vuelta* e *estribillo* che recupera gli ultimi due versi della *cabeza* (ABCB/ DEED DFFBCB); diverse le consonanze imperfette.

In accordo con la voce femminile della *letra* e con il carattere esuberante e trasgressivo che la poesia tradizionale le riconosce,³⁶⁷ nelle cinque strofe la fanciulla innamorata si rivolge ai propri carcerieri ed esalta la potenza smisurata di Amore (vv. 5-14), tanto più inarrestabile quanto più si tenti di porgli freno (vv. 15-24). La terza strofa si configura come una perfetta glossa dei versi incorporati come *estribillo*: solo la fanciulla possiede la chiave per custodire la propria «honra» (vv. 25-34). Dinanzi a tale verità non solo è vano ma persino controproducente tentare di rinchiudere una giovane innamorata (vv. 35-44), tanto più che la forza dell'amore «a la más hermosa/ la vuelve en quimera» (vv. 47-8).

Nell'ambito della tradizione testuale, la testimonianza di Br costituisce la più ricca; tre sono, infatti, le strofe unitestimoniate (vv. 5-14, 25-34, 35-44). Al verso 12 il testo necessita, per ragioni rimiche, di una correzione della desinenza verbale («podré» > «podréis», in rima con «guardaréis», v. 14), operata *ope ingenii*; si è, invece, corretta *ope codicum* la lezione «enterreis» (v. 22) – dovuta, probabilmente, ad un errore di lettura del copista – con la variante «encerreís», trasmessa unanimamente dagli altri testimoni.

Ci limita qui all'apparato delle sole attestazioni del *villancico*; per la tradizione e per l'apparato della canzoncina iniziale si rinvia a LXI.

stampe: *cerv_{el} celoso*, cc. 149v-150v; *cerv_{la} entretenida*, cc. 189rv.

mss.: MN 22852, cc. 4v-5r; MiN AC VIII 7, cc. 159r-60r.

Varianti:

4 mal: No (*cerv_{el} celoso*)

17 qu'es: Ser (*cerv_{el} celoso*; MN 22852; MiN AC VIII 7)

20 encendido: Encerrado (*cerv_{el} celoso*; *cerv_{la} entretenida*; MN 22852) el encerrado (MiN AC VIII 7)

22 aun: om. (*cerv_{el} celoso*; *cerv_{la} entretenida*; MiN AC VIII 7); encerreís] enterreis: encerreys (*cerv_{el} celoso*; *cerv_{la} entretenida*; MN 22852; MiN AC VIII 7)

³⁶⁷ Per una rapida trattazione sul tema, si veda M. Masera, *Desire and Transgression in the Female Voice of Early Popular Lyric*, in X. de Ros, G. Hazbun (a cura di), *A Companion to Spanish Women's Studies*, Woodbridge, Tamesis, 2011, pp. 41-54.

48 la: *om.* (*cerv_{la} entretenida*)

54 mal: no (MN 22852)

Come anticipato nel commento di LXI, in *cerv_{el celoso}* e MN 22852 si incontra un *villancico* costituito da due strofe di LXVIII e due di LXI nel seguente ordine: vv. 1-4, 15-23, A, B, 45-54; rispetto a questo componimento, la versione di *cerv_{la entretenida}* presenta una strofa in meno (corrispondente al testo A) e si struttura secondo una disposizione differente dei versi: vv. 1-4, 15-23, 45-54, B.

A

Si la voluntad

Por si no se guarda,

No la haràn guarda

Miedo, ò calidad:

Romperâ en verdad

5

Por la misma muerte,

Hasta hallar la suerte,

Que vos no entendeys,

Que si yo [no me guardo,

mal me guardaréis.]

10

Testo di *cerv_{el celoso}*. Varianti: 3 la: le (MN 22852) 4 ò: ci (MiN AC VIII 7) 8 no: *om.* (MiN AC VIII 7) 10 mal: no (MN 22852).

B

Quien tiene costumbre

De ser amorosa,

Como mariposa

se yrâ tras su lumbre,

Aunque muchedumbre

5

De guardas le pongan,

Y aunque mas propongan

De hazer lo que hazeys,

Que si yo no me guardo

[mal me guardaréis.]

10

Testo di *cerv_{el celoso}*. Varianti: 1 Quien: Que (*cerv_{la entretenida}*) 4 se: *om.* (MiN AC VIII 7) yrâ: va (*cerv_{la entretenida}*); su: la (MN 22852) 5 Aunque: Y aunque (MiN AC VIII 7) 6 le: la (MN 22852) 7 Y aunque mas: por mas que (MiN AC VIII 7) 10 mal: no (MN 22852).

LXIX. «La del escribano» (cc. 121v-3v)

Br riporta solo la prima parte di questo divertente *romancillo* satirico-burlesco (assonanza a-a) dedicato, come anticipa la rubrica, «a una mujer de un escribano»; manca la seconda sezione, più breve, relativa alla moglie di un «violero», trasmesso unanimamente dagli altri testimoni. La critica moderna ha dapprima avanzato la proposta di un'autorialità gongorina e, in seguito, ne ha legato la composizione al canonico Juan de Salinas, cui lo attribuisce, tra gli altri manoscritti che riportano la produzione del poeta sivigliano, il testimone MN 3948, copiato in vita del poeta. Va, tuttavia precisato che il testimone MP 973 lega il *romancillo* al nome del drammaturgo «D. francisco de la Cueva». Sebbene la più antica testimonianza a stampa, l'ottava parte della *Flor*, risalga al 1596, la tradizione manoscritta – in particolare RaCl 263 – consente di retrodatarne la composizione almeno agli anni Ottanta.

Il poeta punta il dito contro la categoria dei notai, bersaglio non infrequente della poesia satirica del tempo, nella quale erano solitamente ritratti quali personaggi avidi e cornuti.³⁶⁸ Un confronto serrato tra le consuete attività lavorative dell'uomo e l'aiuto offerto dalla diligente moglie nasconde sottili doppi sensi osceni, più o meno evidenti, che rivelano le reali occupazioni cui la donna è quotidianamente dedita.³⁶⁹ È il poeta stesso a offrire, in una delle prime quartine (vv. 9-12), la chiave interpretativa del testo, ovvero a tematizzare la compresenza di un senso letterale e di uno sotteso; al lettore è dato intravedere quest'ultimo tanto dal riferimento al comportamento spudorato della donna («Como paño malo/ descubre la hilaza», vv. 9-10) quanto mediante un'analisi attenta del componimento e dei «lindos cuentos» in esso descritti (v. 12). Secondo Bonneville, nelle quartine iniziali (vv. 1-8) e conclusiva (assente in Br, cfr. apparato) si celerebbero riferimenti puntuali a personaggi e toponimi sivigliani del tempo; ad ogni modo, a prescindere da tali possibili ammiccamenti ai lettori della cerchia sivigliana – che certo dovevano accrescere il tessuto parodico del *romancillo* –, ³⁷⁰ il componimento dovette avere successo anche sul grande pubblico,

³⁶⁸ Oltre a illustrare esempi di satira contro gli scrivani, miranti a tacciarne innanzitutto l'avidità, Bonneville sottolinea l'importanza dell'opera di Salinas nella diffusione del motivo. Cfr. H. Bonneville, *Le poète sévillan...*, cit., pp. 172-3.

³⁶⁹ Tanto le metafore oscene quanto i doppi sensi di cui è intessuto il *romancillo* si desumono facilmente dal contesto. Inoltre, alcuni termini e espressioni – quali «[arrancar] plumas» (vv. 17-8), «[hacer] tinta» (v. 41) – erano frequenti nella poesia erotica del tempo. Si veda al proposito il vocabolario incluso nella preziosa antologia di P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissourges, *Poesía erótica...*, cit., pp. 329-51.

³⁷⁰ Cfr. H. Bonneville, *Le poète sévillan...*, cit., pp. 170-1.

come testimoniano i numerosi testimoni a noi pervenuti. Il corpo centrale del *romancillo* (vv. 17-72), in cui si consuma il confronto serrato tra attività del marito e della moglie, ricorre ad una struttura bimembre con anafora, la cui *variatio* ritmica è garantita dall'alternanza tra una distribuzione dei versi dedicati all'uno e all'altra di uno a tre (vv. 17-20, 25-32, 37-40, 61-4) e di due a due (vv. 21-4, 33-6, 41-60, 65-72).

Varie le rubriche introduttive con cui il componimento viene trasmesso dalla tradizione, in cui si pone l'accento ora sulla natura satirica e giocosa del componimento, ora sulle due protagoniste: «Juguete» (BC 2055; MN 3948), «Satira» (LB 18786), «juguetes» (MP 812), «endechas» (MN 3940), «A dos moças gallegas» (MN 18986), «A Dos Mozas Amigas/ Jugete» (MRAE RM 6946). Dal punto di vista filologico una variante interessante di Br è data dalla lezione «declara» (v. 30), a fronte della lezione «dilata», unanimamente attestata dagli altri testimoni. Il termine «declarar», in effetti, nelle sue diverse accezioni, sembra garantire la tenuta del duplice senso dell'espressione – rispetto alla lezione che gli si oppone («dilata»), legata al solo significato erotico sotteso di accrescere i peccati dei clienti del marito –. L'espressione «toma él confisio-nes/ y ella las declara» (vv. 29-30), in cui tale lezione è inserita, sembra alludere, infatti, da un lato al ruolo di aiuto offerto dalla donna nel comprendere aspetti poco chiari delle confessioni (e in tal senso il significato del termine è: «manifestar, explicar lo que está oculto, o ignorado»), dall'altro può alludere alla possibilità di deporre essa stessa come testimone in quanto complice del “peccato” (il termine, infatti, «vale tambien en lo forense deponer, testificar, decir debaxo de juramento el reo, testigo o perito en causa criminal o pléito civil»).³⁷¹ In alcuni casi il testo di Br necessita di minimi interventi (vv. 25, 27, 67), risolti *ope codicum*.

Testimoni tardi del componimento: EP CXIV/1-3, c. 569r; MN 3725, cc. 108r-10r; NYHS B2377, cc. 51v-3r; NYHS B2481, cc. 23v-5r.

stampe: f8, cc. 90r-1v; rg, cc. 287v-8r; lab, pp. 91-5.

mss.: BC 2055, cc. 18v-20v; LB 18786, cc. 211r-2r; MN 3940, cc. 175v-7r; MN 3948, cc. 171v-3v; MN 10293, cc. 54v-5r; MN 17556, cc. 5r-6r; MN 18986, cc. 272v-5r; MP 812, cc. 78r-80r; MP 973, c. 407rv; MP 996, c. 122rv;

³⁷¹ *Dicc. Aut.*, tomo III (1732), s.v. «declarar», rispettivamente accez. 1 e 4. Ad ogni modo, per quanto l'uso del termine aderisca perfettamente alla formazione giuridica del poeta, (per cui si veda *supra*, p. 178 e nota 120) non è da escludere che possa trattarsi di omeoarchia rispetto alla lezione «dilata», facilitata dalla successiva lezione «declaran» (v. 34), dunque come un caso particolare di errore d'anticipo.

MP 1148, cc. 46v-7v; MRAE RM 6946, cc. 102r-4r; MaM B90 V1 26, cc. 16v-8r; NYHS B2482, cc. 187v-9r; RaCl 263, cc. 183r-4v.³⁷²

- Varianti (per *f8* si ricorre all'ed. anastatica di Rodríguez-Moñino 1957, X):
- 3 con: la de (LB 18786); francesillo: Francisquillo (*f8*; MN 3940; MP 973)
- 10 descubre: descubrio (*f8*; *rg*; *lab*; MN 3940)
- 12 pasan: pasa (MN 17556; MP 996; RaCl 263)
- 13 Al marido ayuda: Ayuda al Marido (MP 1148; MaM B90 V1 26)
- 14 las cargas: la carga (*f8*; *rg*; *lab*; MN 3940; MN 10293; MN 17556; MP 973; MP 996; NYHS B2482; RaCl 263)
- 16 tiene: tienen (MN 3948); en: de (MN 3940)
- 18 arranca: arrancas (MP 812)
- 19 pajaricos: paxarillos (*f8*; *rg*; *lab*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 3948; MN 10293; MN 17556; MN 18986; MP 812; MP 973; MP 996; MP 1148; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482; RaCl 263)
- 20 red: tienda (MN 17556; MP 996; RaCl 263); enlaza: se enlaçan (BC 2055; LB 18786; MN 3948; MN 10293; MN 18986; MP 812; MP 1148; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482) caça (MN 17556; MP 996; RaCl 263)
- 21 en: *om.* (*f8*; *rg*; *lab*; MN 3940; MP 812; MRAE RM 6946); la cinta: la fiesta (*f8*; *rg*; *lab*; MP 973) las fiestas (MN 3940)
- 22 su: el (MP 1148); cajas: caxa (*lab*; MN 10293; MN 17556; MN 18986; MP 996; RaCl 263)
- 23 y: *om.* (MP 973; RaCl 263); da: hace (MN 3940); madera: madara (*f8*)
- 24 la: lo (MN 3940; MN 3948; MP 973) las (MaM B90 V1 26); labra: labran (*f8*; *rg*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 3948; MN 10293; MP 812; MP 973; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)
- 25 da fe] dize: da fe (*f8*; *rg*; *lab*; LB 18786; MN 3940; MN 3948; MN 17556; MP 973; MP 996; MP 1148; RaCl 263) da fees (BC 2055; MN 10293; MN 18986; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482); todos: todo (*f8*; *rg*; *lab*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 10293; MN 17556; MN 18986; MP 812; MP 973; MP 996; MP 1148; MRAE RM 6946; NYHS B2482; RaCl 263)
- 26 y: *om.* (MN 17556); esperanzas: esperanza (LB 18786; MN 3940; RaCl 263)
- 27 pisaverdes] pisaverde: pisauerdes (*f8*; *rg*; *lab*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 3948; MN 10293; MN 17556; MN 18986; MP 812; MP 973; MP 996; MP 1148; NYHS B2482; RaCl 263)

³⁷² A proposito del testimone MN 10293 si veda quanto detto *supra*, nota 124.

28 le dan la: en su tienda (MN 17556; MP 996); le: la (BC 2055; LB 18786; MP 812; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26); la caza: las cazas (MN 3940)

29 toma él: el toma (MP 1148)

30 y: *om.* (BC 2055; MN 3948; MN 17556; MP 996; MP 1148; MaM B90 V1 26; RaCl 263); declara: dilata (*f8; rg; lab*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 3948; MN 10293; MN 17556; MN 18986; MP 812; MP 973; MP 996; MP 1148; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482; RaCl 263)

34 a: con (MN 17556; MP 996; RaCl 263)

35 ella: y ella (*f8; rg; lab*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 3948; MN 18986; MP 812; MP 973; MP 1148; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)

37 testimonios: testimonio (MN 10293; MN 18986)

38 ella: y ella (*f8; rg; lab*; BC 2055; MN 3948; MN 10293; MN 18986; MP 973; MP 1148; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482)

40 cubrir: suplir (MN 3940)

41 él: *om.* (MN 17556; MP 996; RaCl 263)

42 gastar: gasta (MN 17556; MP 996; RaCl 263); en: en su (MN 17556; MP 996; RaCl 263)

43 ella: y ella (*f8; rg; lab*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 3948; MN 18986; MP 812; MP 973; MP 1148; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482); su: el (MN 17556; RaCl 263)

44 ajena: suya (MN 3940)

45 juicio: su ofizio (MP 1148)

47 y: *om.* (MN 17556; MP 996; RaCl 263); fuera d'él: con su trato (MN 3940)

49 testamentos: testimonios (MN 17556; RaCl 263)

51 y: *om.* (MN 17556; MP 996; RaCl 263); muy: aunque (*f8; rg; lab*; MN 3940) bien (MN 17556; MP 1148; MaM B90 V1 26; RaCl 263)

55 y: *om.* (MN 17556; MP 996)

56 las: los (MN 17556; MP 973; MP 996; RaCl 263); le: la (*f8*; MN 3940; MN 17556; MP 973; MP 996; RaCl 263); agradan: aguardan (MP 973; RaCl 263)

58 con: de (*lab*); firmezas: fiancas (MN 17556; MP 996)

59 y: *om.* (MN 17556; MP 996)

65 costas: cosas (MP 973)

66 niega: hara (MN 3940)

67 ella: y ella (*f8; rg; lab*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 3948; MN 10293; MN 18986; MP 812; MP 973; MP 1148; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482); concede] conoze: concede (*f8; rg; lab*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 3948; MN 10293; MN 17556; MN 18986; MP 812;

MP 973; MP 996; MP 1148; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482; RaCl 263)
 68 la: las (*rg*; *lab*; MN 3948; MN 10293; MN 18986; MP 973; MaM B90 V1 26) le (BC 2055; LB 18786; MP 812; MRAE RM 6946; NYHS B2482)
 70 errores: yerros (MN 17556; MP 996)
 71 ella: y ella (*f8*; *rg*; *lab*; BC 2055; LB 18786; MN 3940; MN 18986; MP 812; MP 973; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482; RaCl 263)
 Come anticipato, Br riporta una versione tronca del *romancillo*, il quale presenta, in tutte le altre attestazioni, una seconda parte (A), relativa ad un secondo personaggio femminile, ossia «la del violero». *f8*, *rg*, *lab* e MN 3940 rivelano, inoltre, alcune differenze nell'ordine delle quartine, disposte come segue: vv. 1-24, 41-4, 25-40, 45-72, A. MN 3948 omette una quartina (vv. 44-7).

A	
Con la del violero	
que viue de cara	
comunica mucho	
y son como hermanas.	
Esta es de la vida	5
y tambien muchacha,	
y con su marido	
encuerda guitarras:	
El busca las primas	
frescas de Alemania,	10
y ella las terceras	
de la tierra y rancias:	
El mira las cuerdas	
que solas dos hagan,	
y ella por no serlo	15
haze las que bastan.	
Y otras mil cosillas	
que el hombre se calla,	
por tener presente	
la amistad passada.	20
Otro la celebre	
como a la escriuana,	
hasta hazer entre ellas	
la trauesa pata.	

Testo di *f8*. Varianti: 3 mucho: mucho (LB 18786) muchos (MN 3940) 5 Esta: Ella (*lab*) 7 y: que (BC 2055; LB 18786; MN 3948; MN 18986; MP 812; MP 973; MP 996;

MP 1148; MRAE RM 6946; MaM B90 V1 26; NYHS B2482; RaCl 263) 10 frescas: finas (MN 17556; MP 996) 11 y: *om.* (RaCl 263) 12 rancias: francia (MN 17556; MP 996; RaCl 263) 13 las: la (LB 18786) 16 haze: haçen (MN 17556; MP 996) 17 Y: *om.* (BC 2055) 18 hombre: nombre (MN 10293) 21 Otro: y otro (MN 17556; MP 996; RaCl 263) celebre: celebra (MN 3940; MN 3948; NYHS B2482) 22 a: *om.* (MN 17556; MP 996; RaCl 263) 23 entre ellas: en ella (MN 3948) 24 trauesa: atraviesa (MN 18986) pata: parta (*rg*).

LXX. «El que más amaba, madre» (c. 124rv)

Questo breve *villancico* è introdotto da una *cabeza* tristica ottosillabica con *pie quebrado* in seconda posizione e terzo verso ipermetro. Le tre strofe si strutturano in *mudanza* tetrastica, *enlace* e due versi di *estribillo* (anziché la canonica distinzione di *vuelta* e *estribillo* di un verso); quest'ultimo si presenta sempre sintatticamente legato alla strofa corrispondente (*ABB/ CDDC CBB*). I tre testimoni a noi giunti rinviano ad una circolazione esclusivamente manoscritta.

Il componimento declina, senza grandi bagliori, il motivo del lamento della fanciulla sedotta e abbandonata dall'amante, caro alla poesia tradizionale e particolarmente affine alle corde della lirica colta. Interlocutrice è, come di consueto, la madre, invocata sia nella canzoncina che nella prima strofa (v. 4); ad essa la giovane confida le proprie pene per aver amato con fede (v. 5) e passione (v. 19), dunque con l'anima ma anche con il corpo, un uomo che si è rivelato sordo tanto ai discorsi d'amore (vv. 7-8) che alle umili preghiere (v. 22).

La canzoncina iniziale [NC 529] si ritrova, con qualche variante, in una *ensalada* («Saliendo de una montaña») pubblicata in un *pliego suelto* del XVI secolo (*cr*).³⁷³

stampe: *cr* (vv. 1-3).

mss.: LB 10328, c. 269r, MP 1581, c. 132v.

Varianti:

3 a mí: aca (*cr*); su: la (*cr*)

8 porque de amores le hablaba: aquel en quien yo adoraua (LB 10328)

12 mi: su (LB 10328; MP 1581); prendados: colgados (LB 10328; MP 1581)

18 torbaba: abrasaua (LB 10328)

19 engendraba: encendrau (LB 10328); mil pasiones: sus razones (LB 10328)
en sus rraçones (MP 1581)

³⁷³ Cfr. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, cit., I, p. 380.

LB 10328 presenta un ordine dei versi differente; tale il testo: vv. 1-10, 18-24, 11-7. MP 1581 offre un testo più breve e segue l'ordine di LB 10328: vv. 1-3, 18-24, 11-7.

LXXI. «El aspereza qu'el rigor del cielo» (c. 125r)

Sul *recto* dell'ultima carta del manoscritto il copista aveva iniziato a scrivere un lettera amorosa in versi di Vicente Espinel, poi interrotta, forse nell'attesa di inserire nuove carte al codice. Il testo copiato si limita, dunque, alle prime quattro strofe, costituite da terzine incatenate di endecasillabi (ABA BCB...). Il lungo componimento fu pubblicato nel 1591 nelle *Diversas rimas* dell'autore. Due le testimonianze manoscritte del *Siglo de oro* a noi giunte.

In questa lunga e sofferente lettera, indirizzata alla donna amata per indurla ad abbandonare il proprio atteggiamento sdegnoso, si dispiegano i più abusati *topoi* della tradizione cortese, dalla lode della bellezza divina della donna, all'invito al *carpe diem* con *memento mori*, alla descrizione delle parti del corpo femminile nel pieno rispetto del canone breve petrarchesco.³⁷⁴ Nelle prime terzine, in particolar modo, il poeta introduce la propria condizione di amante sofferente mediante la topica antitesi tra gioie passate e dolore presente (vv. 1-6); tuttavia, ormai pervenuto al *desengaño*, reinterpreta lucidamente l'intera esperienza amorosa come menzogna e «causa del mal» presente (vv. 7-12).

Notiamo che la variante di Br del verso 5 («gloria») semplifica l'artificio retorico dell'antitesi chiasmica dei versi 5-6 («dulce vida»/«muerte amarga») presente negli altri testimoni. Nell'editare il testo di Br si è scelto di correggere *ope codicum*, ricorrendo alla lezione di *esp*, le lezioni dei versi 8-9, che determinano una connessione sintattica forzata con la terzina successiva.

Testimoni tardi del componimento: MRAE 25, c. 33r.

stampe: *esp*, cc. 16r-8v.

mss.: ME C III 22, cc. 106v-7r.

Varianti:

3 y: *om.* (*esp*)

5 gloria: vida (*esp*; ME C III 22)

7 mientras: mientras que (ME C III 22)

8 y al] el: y al (*esp*) y el (ME C III 22); tu: su (ME C III 22)

³⁷⁴ Sul componimento si vedano anche le note di commento all'edizione di G. Garrote Bernal (ed.), Vicente Espinel, *Diversas rimas*, cit., pp. 73-7.

9 con] y: con (*esp*; ME C III 22)

Ben più lungo è il testo del componimento nella *princeps* della raccolta espineliana; tale il testo: vv. 1-12, A. Anche ME C III 22 attesta una versione tronca, per quanto più lunga di Br; tale il testo: vv. 1-12, A (vv. 1-6, 10-2).

A

Porque llegado el duro desengaño,
Quanto fue en mi mayor la confiança,
Fue mayor la ocasion del grave daño.
Nunca pude entender que en esperança,
Que fue engendrada en *tan* diuino pecho 5
Pudiera auer vn punto de mudança:
Algunas ocasiones lo auran hecho,
Que *siempre* el hado que en mi mal se ensaya
Busca mi daño, aparta mi prouecho:
O porque esta desierta, y seca playa 10
No deue ser merecedora, y dina,
Que tanto bien en sus riberas aya:
Que fuera ver esta beldad diuina
Adornando este soto, y su ribera
Con essa luz a quien el sol se inclina? 15
Vieramos en inuierno Primavera,
Y el seco, esteril, y agostado Estio
De flores coronado se ofreciera:
Duelate el ecesiyo dolor mio,
Y ver que con mi triste y lamentable 20
Llanto crecen las aguas deste rio:
Cumple diuina (Ninfa) la inuiolable
Palabra, que me diste, que no pienso
Que pueda auer en ti cosa mudable.
Ven ya (Celida mia) y del immenso 25
Mal, que padezco (si te agrada, y plaze)
La ocasion sentiras mas por estenso:
Y si esta tierra no te satisfaze,
Satisfagate esta alma donde biues,
Que en tierno llanto el coraçon deshaze: 30
Y si en otro lugar gusto recibes
Que venga auer efeto este concierto,
Porque razon señora no lo escriues?
Quien estuuiera satisfecho, y cierto
De vn si, que en essa boca tanto vale, 35

Que basta dar la vida a vn hombre muerto
 Si el fuego biuo, que del alma sale
 A tu valor, y gran merecimiento,
 Sin ser possible quieres que se iguale,
 Ya a hecho lo que puede el pensamiento, 40
 Pues se subio hasta abrasar las alas
 En la Esfera del mas alto Elemento.
 No eres tu Ninfa la Belona, o Palas
 Cuyo propio exercicio es hazer guerra,
 Que en la diuinidad sola le igualas: 45
 Eres Angel, o Dama, en quien se encierra
 El valor, discrecion, y hermosura,
 Que puede dessearte aca en la tierra
 Mas no biuas contenta, y tan segura
 Con ser en suma perfeccion hermosa, 50
 Que eceda a la prudencia, y la cordura,
 Porque eres obligada a ser piadosa,
 Y esse don que te diò naturaleza
 No vsarlo siendo tibia, y desdeñosa;
 Que passa el tiempo al fin por la belleza, 55
 Y a vezes suele dar cruel vengança
 Del rigor, el desden, y la aspereza.
 Y la que de belleza mas alcança,
 A de considerar, que esta sujeta
 A su costumbre, y natural mudança: 60
 No ay perfeccion de dama tan perfeta,
 Que contra el tiempo pueda ser constante
 Que todo lo aniquila, y lo sujeta.
 Llegla la enfermedad, y en vn instante
 La diuina beldad deshaze, y borra 65
 De la mas libre, altiua, y arrogante
 Que es de tal condicion, que no le ahorra
 Con blancas manos, ni cabellos de oro,
 Por mas que en su fauor la suerte corra.
 Pues ya el dulce hablar, y aquel tesoro 70
 Del cuello altiua, y cristalina frente,
 Con *que* a la grauedad guarda el decoro,
 La fina grana, y el eburneo diente
 Los dos carbuncos, y aguileña plata,
 Los claros rayos del dorado Oriente, 75
 Por todo passa, y todo lo arrebatla,
 Y si en flor no lo coge su fortuna,

La antigüedad del tiempo lo maltrata.
 Assi señora, que si cosa alguna
 No puede ser que sin mudança biua 80
 En quanto esta debaxo de la Luna,
 Cordura me parece que la altiua,
 Y vana presuncion se dexe a parte
 El desden fiero, y condicion esquiua.
 Y no quieras tener el auisarte 85
 Por libertad, y atreuimiento loco,
 Que no ha sido mi zelo disgustarte:
 Mas es materia general, que toco
 En que las Diosas Venus de la fama
 Se viene deslizandopoco a poco. 90
 Por quanto no querra la graue dama,
 Que desdeñò al galan por vanagloria
 Viendolo arderse en su diuina llama,
 Que de sus daños lleua la vitoria,
 Quando la venga a ver marchita, y seca, 95
 Y lo passado trayga a la memoria?
 Bien se yo, que si en este caso peca
 Todo el vniuersal de damas junto,
 Esta costunbre en ti se muda, y trueca:
 Que tu ser, y valor puesto en su punto 100
 Te obliga a ser benigna, afable y mansa,
 Y no tirana a vn coraçon difunto:
 Con la imaginacion desto descansa
 El alma triste que contino llora,
 Y en la furia mayor su llanto amansa 105
 Yo quedo cierto, y satisfecho agora,
 Que tengo de gozar tu alegre cara
 Que al fin daras la vida a quien te adora,
 Y en seruirte vna vida, y mil gastara.

Testo di *esp.* Varianti: 1 Porque: Mas (ME C III 22); el: al (ME C III 22) 2 en mi: mui (ME C III 22) 3 Fue mayor: maior fue (ME C III 22) 5 diuino: benigno (ME C III 22).

LXXII. «Vuesa majestad me ahorque» (c. 125v)

Il florilegio si conclude, sul verso dell'ultima carta, con un epigramma satirico-burlesco. La rubrica, anziché rievocare il genere, fa piuttosto riferimento alla pratica di intrattenimento cortigiana del versificare *de repente* («Contra

Juan de Mena delante/ su Magestad y de repente».³⁷⁵ Dal punto di vista metrico è possibile considerare i due versi brevi – rispettivamente un quadrisillabo e un bisillabo – come una sorta di glossa extratestuale; le due *redondillas* in rima incrociata in cui si articolano gli otto ottonari condividono una delle rime, la quale induce a considerarle congiuntamente come una *copla de arte menor* (ABBA xy CAAC). Una versione con notevoli varianti del componimento si incontra nel testimone manoscritto LB 10257, la cui rubrica recita: «Epigramas alusibas a la repentina respuesta que dio al Rey en Toledo el Poeta Juan de Mena».

Le due strofe costituiscono altrettante battute di un duello arguto tra due personaggi, il secondo dei quali è impersonato dall'illustre poeta Juan de Mena (1411-56), segretario del re e cronista regio durante il regno di Juan II (1406-54). La forma utilizzata sembra avvicinarsi alla modalità, particolarmente cara alla poesia d'improvvisazione colta del *Siglo de oro*, nota come *trovo cortado*, che non di rado adottava la formula delle *preguntas y respuestas*.³⁷⁶ Un anonimo interlocutore, al cospetto del re, lancia al poeta una sfida consistente nel trovare una rima particolarmente difficile; rima che questi risolve brillantemente «de repente» (v. 5), completando, al contempo, la strofa avviata dal suo sfidante. Nella prospettiva della tradizione epigrammatica, alle due battute rispondono i due momenti che Lessing individuava come strutturali di un epigramma: quella in cui si scatena la curiosità del lettore o dell'uditore – in questo caso la sfida lanciata al poeta – e quella in cui la si soddisfa in modo sorprendente – ovvero con una risposta che recupera la rima e la inserisce in un'argomentazione speculare a quella dello sfidante –.³⁷⁷

Da ascrivere all'interno di una tradizione indiretta è la citazione integrale dell'epigramma, in una versione testuale prossima a quella di LB 10257, all'interno del II atto dei una commedia dei primi anni Venti del Seicento, *La pró-*

³⁷⁵ Sulla diffusione del *repentismo* tra XVI e XVII secolo, sia in ambienti cortigiani che popolari, si veda A. del Campo Tejedor, *Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro*, in "eHumanista", 4, 2004, pp. 119-57.

³⁷⁶ Ivi, p. 147. L'accostamento al genere delle *preguntas y respuestas* è da intendere, ad ogni modo, in senso lato. Non si incontrano, infatti, nel nostro testo, due delle caratteristiche che Chas Aguión definisce come fondamentali del genere, ovvero la tendenza ad una corrispondenza metrico-rimica tra domanda e risposta e, ancor di più, la distinzione in due componimenti distinti dei due momenti. Cfr. A. Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, FUE, 2002, in particolare pp. 81-2 e 93.

³⁷⁷ Cfr. F. C. Sainz de Robles, *El epigrama español...*, cit., p. 19.

spera fortuna de don Álvaro de Luna di Antonio Mira de Amescua, che attribuisce un nome all'interlocutore del poeta, quello del *gracioso* Pablillos.³⁷⁸

Va osservato che la versione attestata da LB 10257 e *am* è priva dei versi brevi (vv. 5-6); inoltre, la presenza di alcune varianti nell'elaborazione sintattica della seconda strofa determina un posizionamento differente della rima condivisa dalle due *redondillas*, con adozione dello schema rimico predominante nella *copla de arte menor* (ABBA ACCA).

stampe: *am*, II, c. 210r.

mss.: LB 10257, c. 273r.

La presenza di numerose e significative varianti tra i testimoni ha indotto ad optare per una trascrizione completa della versione traddita da LB 10257, seguita dalle rispettive varianti presenti nel testimone a stampa della commedia di Amescua.

Vuestra magestad me ahorque
de aquella mas alta Almena
si el Poeta Juan de Mena
Diere consonante a Porque

Vuestra Magestad ahorque 5
à aquel *que* ympuso la Ley
que hay en las Huertas del Rey
quien a los cardos aporque.

³⁷⁸ Da notare che il testo rientra in una parte dell'opera assente nel manoscritto autografo a noi giunto, intitolato «Comedia famosa de Ruy López Ávalos» (MN 17101; l'attribuzione a Mira de Amescua si incontra alla c. 2r). Si ritrova, invece, nell'edizione a stampa della commedia (*mol*), editata all'interno della *Segunda parte de las comedias de Tirso de Molina* (1635), da cui deriva l'attribuzione della commedia al celebre drammaturgo avanzata da alcuni studiosi (si veda, ad esempio, l'edizione di B. de los Ríos (ed.), Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1969, I, pp. 1949-95). Don Álvaro de Luna, amico di Juan de Mena, divenne *privado* del re Juan II per poi cadere in disgrazia a causa degli intrighi dei Grandi della Corte. Amescua ne derivò due commedie: *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos* e *La segunda [parte] de don Álvaro*, rispettivamente sulle due fasi di ascesa e declino del personaggio, scritte tra il 1621 e il 1624. Cfr. C. García Sánchez, M. González Dengra (eds.), Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna*, in A. de la Granja (a cura di), Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo*, Granada, Universidad de Granada, 2001-12, 12 vols., 2006, VI, pp. 29-116.

Testo di LB 10257. 1 me: *om.* (*am*) 4 Porque: alcorque (*am*) 5 ahorque: le ahorque (*am*) 6 à aquel *que* ympuso: por no quebrantar (*am*) 7 que hay: pues (*am*); las Huertas: la huerta (*am*) 8 quien a: ay quien (*am*)

BIBLIOGRAFIA

Fonti manoscritte

L'elenco dei manoscritti segue l'ordine alfabetico (e, eventualmente, numerico) ricavato dalle sigle adottate per gli stessi nel commento. Si offrono di ciascun manoscritto informazioni relative a localizzazione, segnatura, eventuali titolo e datazione, e, nel caso dei testimoni individuati da Carreira 1998 come fonti dei *romances* gongorini, se ne riporta la sigla con cui sono ivi indicati (e le pagine di descrizione corrispondenti). Seguono alcuni riferimenti bibliografici che segnalano l'eventuale presenza del codice in cataloghi e, senza alcuna pretesa di esaustività, eventuali edizioni moderne del manoscritto e/o studi ad esso dedicati.

AA	Antequera, Biblioteca Auxiliar del Archivo Histórico, mss. L-5-1 (I), L-6-2 (II), L-7-3 (III), L-8-4 (IV). <i>Cancionero antequerano</i> (1627-8). Alonso-Ferreres 1950; Lara Garrido 1988-.
BC 2055	Barcellona, Biblioteca de Catalunya, ms. 2055. <i>Obras poéticas inéditas del Dr. Juan de Salinas, de Baltasar del Alcázar y del Dr Garay, y Lupercio Argensola</i> (s. XVII).
BC 2056	Barcellona, Biblioteca de Catalunya, ms. 2056. <i>Luis de Góngora. Obras en verso</i> (ante 1626). <i>PR</i> in Carreira 1988, p. 89.
BU 125	Barcellona, Biblioteca Universitaria, ms. 125. <i>Romancero castellano</i> (s. XVII). Catálogo Barcelona 1958-69, I, pp. 165-6. Foulché-Delbosc 1913.
BU 147	Barcellona, Biblioteca Universitaria, ms. 147. Luis de Góngora, <i>Quaderno de varias poesías</i> (s. XVIII). Catálogo Barcelona 1958-69, I, pp. 185-6. <i>B</i> in Carreira 1998, p. 58.
BaP	Badajoz, Biblioteca Pública del Estado. <i>FT</i> in Carreira 1998, p. 70.
BeBL 143/86	Berkeley, University of California, Bancroft Library, ms. 143, vol. 86. <i>Poesías recopiladas</i> , compilato da Francisco Carenas (prima metà del s. XVII). Attestazione ricavata da BIPA.
CP 74	Cordova, Biblioteca Pública Provincial, ms. 74. <i>Poesías de D. Luis de Góngora con varias inéditas</i> (s. XVII). <i>Có</i> in Carreira 1998, p. 64.

EP CXIV/1-3	Evora, Biblioteca Pública, ms. CXIV/1-3 (s. XVIII). Catalogo Evora 1850, II, p. 113. Attestazione ricavata da BIPA.
FML 791	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, fondo Ashburnhan, ms. 791. <i>Cancionero musical</i> (s. XVII). Cacho 2001, II, pp. 382-5.
FN 353	Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Magliabechiano VII 353. <i>Poesía española</i> , compilato da Girolamo da Sommaia (s. XVII). Cacho 2001, I, pp. 28-58. GS in Carreira 1998, p. 72.
FN 614	Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Magliabechiano VII 614. <i>Canzoni burlesche e amorose</i> , compilato da Girolamo da Sommaia (ss. XVI-XVII). Cacho 2001, I, p. 79. M614 in Carreira 1998, p. 79.
LB 10257	Londra, British Library, ms. Addicted 10257. <i>Poesias varias</i> (ss. XVII-XVIII). Catalogue London 1976, I, pp. 78-90.
LB 10328	Londra, British Library, ms. Addicted 10328. <i>Poesias varias</i> (ss. fine XVI-inizio XVII). Catalogue London 1976, I, pp. 17-25.
LB 18706	Londra, British Library, ms. Addicted 18706. (prima metà del s. XVII). Catalogue London 1976, I, pp. 25-30.
LB 18786	Londra, British Library, ms. 18786. <i>Barias distintas y diuersas obras propias y ajenas [...] empezólo el año de 1689 [...] Pedro Soriano Carranza</i> (s. XVII).
LaHK 72 J 46	La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 72 J 46. <i>Libro de canciones Españolas y Italianas. Para el señor de Valobre</i> (1606). Attestazione ricavata da BIPA.
LiA 47 VI 10/13	Lisbona, Biblioteca da Ajuda, ms. 47-VI-10/13. Aj in Carreira 1998, p. 56.
LiTT 1710	Lisbona, Arquivo Nacional Torre do Tombo, ms. 1710. <i>Poesias espanholas e portuguesas</i> . Attestazione ricavata da BIPA.
LiTT 1818	Lisbona, Arquivo Nacional Torre do Tombo, ms. 1818. TT in Carreira 1988, pp. 95-6.

- LiTT 1835 Lisbona, Arquivo Nacional Torre do Tombo, ms. 1835. *Poesias espanholas e portuguesas. Cancioneiro de dona Cecília de Portugal*. Attestazione ricavata da BIPA.
- ME C III 22 Madrid, Biblioteca del Escorial, ms. C III 22. *Liuro de sonetos et octauas de diuercos [sic] auctores*. (1598) Catálogo Escorial 1924-9, t. I, pp. 95-6.
- MEH Madrid, Centro de Estudios Históricos. Oggi disperso. *CEH* in Carreira 1988, p. 63.
- MLG M 7 3 21 Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, ms. M 7-3-21 [*olim* ms. 404]. *Contiene este volumen las obras: que se han podido adquirir, de el gran Don Lvis de Gongora i Argote, Principe, i Homero de las Poësias de Hespaña...En Cordoba* (s. XVII). Catálogo Lázaro Galdiano, I, n. 353, p. 521-36. *E* in Carreira 1988, p. 67.
- MLG M 7 3 22 Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, ms. M 7-3-22 [*olim* ms. 330]. *Góngora y Argote, Luis de [Obras]*. Catálogo Lázaro Galdiano, I, n. 352, p. 509-21. *I* in Carreira 1988, p. 75.
- MMP E 16 TB Madrid, Archivo-Biblioteca Menéndez Pidal, ms. E 16 TB. *PG* in Carreira 1988, p. 88.
- MN 2340 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2340. *Borrador de los comentarios de [los sucesos de Aragón] de los años 1591 y 1592. Tomo 3. Por don Francisco [de Gurrea] y Aragón [conde de Luna] (1651)*. Catálogo MN 1998-2008, I, p. 216.
- MN 2856 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2856. *Cancionero de entresiglos* (ss. fine XVI- inizio XVII). Catálogo MN 1998-2008, I, pp. 253-60.
- MN 2883 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2883. *Poesía manuscrita de los Leonardos y otros* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, I, pp. 268-77.
- MN 2892 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2892. *Obras de don Luis de Góngora, exceptos Polifemo, Soledades y Panegyrico*, compilato da Manuel de Faria y Sousa (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, I, pp. 277-96. *F* in Carreira 1988, p. 68.

- MN 3168 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3168. *Cancionero erótico del s. XVI. Obras de fray Melchor de la Serna* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, I, pp. 314-26; Gabin 1980. *JL* in Carreira 1988, p. 76.
- MN 3214 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3214. *Cancionero de Lupercio Leonardo de Argensola* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, I, pp. 339-45.
- MN 3700 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3700. *Colección de poesías* (s. XVII).
- MN 3723 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3723. *Romancero, vol. 1*, compilato da Luis Usoz y Río, (s. XIX). Catálogo MN 1998-2008, I, pp. 589-94.
- MN 3724 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3724. *Romancero, vol. 2*, compilato da Luis Usoz y Río, (s. XIX). Catálogo MN 1998-2008, I, pp. 595-600.
- MN 3725 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3725. *Romancero, vol. 3*, compilato da Luis Usoz y Río, (s. XIX). Catálogo MN 1998-2008, I, pp. 600-4.
- MN 3736 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3736. *Comedias y poesías por don Juan Cantón de Salazar* (s. XVIII).
- MN 3768 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3768. *Colección de poesías de diferentes autores españoles...*, compilato da Pedro Galo Montero (1846-67). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 695-709.
- MN 3795 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3795. *Poesías del primer tercio del siglo XVII. Cancionero de Góngora* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 786-800.
- MN 3796 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3796. *Poesías manuscritas 2. Cancionero de Góngora y de los Argensola* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 801-20. *Z* in Carreira 1988, p. 99.
- MN 3879 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3879. *Cancionero* (s. XIX). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 877-86.

- MN 3882 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3882. *Romances e índices de romances publicados en romanceros* (s. XIX). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 898-902.
- MN 3883 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3883. *Romances que faltan a los romanceros publicados por Durán* (s. XIX). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 902-12.
- MN 3884 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3884. *Poesías varias. Tomo I* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 912-39.
- MN 3915 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3915. *Parnaso español, 4. Cancionero erótico* (ss. XVII e XVIII). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 1115-34. *P4* in Carreira 1988, p. 86.
- MN 3917 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3917. *Poesías varias. Parnaso español, 6.* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 1146-62.
- MN 3924 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3924. *Cancionero de Pedro de Rojas* (1582). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 1239-48; Di Franco-Labrador-Cacho 1988.
- MN 3940 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3940. *Cancionero de Garcilaso y de Quevedo. Grandes anales de quince días* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 1288-97.
- MN 3948 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3948. *Juan de Salinas: Obras...* (1640). Catálogo MN 1998-2008, II, pp. 1315-33.
- MN 3972 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3972. *Versos de Góngora* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1406-9. *U* in Carreira 1988, p. 96.
- MN 3985 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3985. *Poesías diversas* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1434-52.
- MN 4051 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4051. *Libro de varios papeles* (ss. XVII e XVIII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1550-61.
- MN 4054 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4054. *Poesías varias de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (ss. XVII e XVIII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1577-9.

- MN 4072 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4072. *Cancionero de Gabriel de Peralta* (ss. XVI-XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1678-92. GP in Carreira 1988, pp. 71-2.
- MN 4075 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4075. *Varias poesías de don Luis de Góngora* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1704-15. A in Carreira 1988, p. 54.
- MN 4095 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4095. *Rimas de don Gabriel de Henao Monjaraz* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1758-64.
- MN 4100 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4100. *Cancionero* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1782-5.
- MN 4104 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4104. *Obras en verso de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1810-8.
- MN 4117 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4117. *Papeles varios de poesía, prosa y teatro* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1837-61.
- MN 4118 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4118. *Luis de Góngora y Argote: Obras varias poéticas* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1861-79. J in Carreira 1988, p. 76.
- MN 4127 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4127. *Libro de romances nuevos y otras poesías con su tabla puesta al principio por el orden del A.B.C., echo en el anno de 1592* (1592). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1910-7. LR in Carreira 1988, p. 78.
- MN 4130 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4130. *Qvaderno de varias poesías de don Luis de Góngora* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1928-43. K in Carreira 1988, p. 77.
- MN 4141 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4141. *Obras de los hermanos Argensola manuscritas y de otros* (ss. XVII-XVIII). Catálogo MN 1998-2008, III, pp. 1995-2012.
- MN 4269 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4269. [*Luis de Góngora y Argote, Obras varias*] (s. XVIII). Catálogo MN 1998-2008, IV, pp. 2079-96. L in Carreira 1988, p. 77.

- MN 4271 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4271. *Poesías varias. Cancionero de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, IV, pp. 2096-106.
- MN 5566 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 5566. *Cancionero. Obras de Cornejo* (ss. XVII e XVIII). Catálogo MN 1998-2008, IV, pp. 2144-56.
- MN 5914 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 5914. *Varias poesías del embajador don Diego de Mendoza, que no están incluidas en el tomo impresso que corre suyo* (s. XVIII). Catálogo MN 1998-2008, IV, pp. 2208-10.
- MN 7149 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7149. *Colección de romances y enigmas* (s. XIX). Catálogo MN 1998-2008, IV, pp. 2315-32.
- MN 8645 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 8645. *Obras poéticas del ynsigne don Luis de Góngora* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, IV, pp. 2557-68. S in Carreira 1988, p. 93.
- MN 10293 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10293. *Obras del doctor Juan de Salinas con poemas de Villamediana, Baltasar de Alcázar, Fernando de Herrera y otros* (s. XVII). Catálogo MN 1998-2008, VI, pp. 3492-545.
- MN 11318 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 11318/12. *Poesías varias* (ss. XVII-XVIII). PV in Carreira 1988, p. 90.
- MN 16291 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 16291. *Colección de bailes, mojigangas, entremeses y coplas* (s. XVIII).
- MN 17556 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 17556. *Poesías varias y recreación de buenos ingenios* (ss. fine XVI-inizio XVII). Goldberg 1983. JMH in Carreira 1988, p. 76.
- MN 17557 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 17557. *Poesías varias* (s. fine XVI). OK in Carreira 1988, p. 85.
- MN 18986 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 18986. *Obras del Doctor Juan de Salinas. Administrador del Hospital de San Cosme y San Damián, juntas por Don Joseph Maldonado de Saavedra, en Sevilla Año de 1650* (1650).

MN 19003	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 19003. <i>Poesías de don Luis de Góngora en todo género de versos castellanos, sacros, heroicos, amorosos, líricos, satíricos, burlescos varios. Año de MDCXXX</i> (1630). <i>N</i> in Carreira 1988, pp. 82-3.
MN 19004	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 19004. <i>Versos satíricos del gran Don Luis de Góngora y Argote...que por lo satírico no se an impresso con las demás obras suyas</i> (s. XVII).
MN 22028	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 22028. <i>Cancionero</i> (s. fine XVI). Di Franco-Labrador-Bernard 2001.
MN 22217	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 22217. <i>Obras de don Luis de Góngora</i> (s. XVII). <i>ML</i> in Carreira 1988, p. 81.
MN 22585	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 22585. <i>Quaderno de varias pöesías de don Luis de Góngora</i> (s. XVII). <i>H</i> in Carreira 1988, p. 72.
MN 22845	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 22845. <i>Obras varias de Luis de Góngora</i> (s. XVII). <i>V</i> in Carreira 1988, p. 97.
MN 22852	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 22852. <i>Quaderno de Muchos Versos Españoles, Assi de Glosas, Canciones, Satiras, como de otras cosas curiosas...</i> Attestazione ricavata da BIPA.
MN M 1370-2	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. M 1370-2. <i>Romances y letras de a tres vozes</i> (s. XVII). Querol Gavaldá 1956.
MN _{ch}	Madrid, Biblioteca Nacional, mss. Res. 45(1); 45(2); 46. <i>Obras de don Lvis de Gongora Reconocidas i comunicadas con el por d. Antonio Chacon Ponce de Leon...divididas en tres tomos...</i> (ante 1628). <i>Ch</i> in Carreira 1988, p. 63.
MN _{corr_{arte}}	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 18969. <i>Gonzalo Correas, Arte de la lengua española castellana</i> (1625). Alarcos García 1954.
MN _{corr_{voc}}	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4450. <i>Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales</i> (1627). Combet 1967.
MN _{lope_{del monte}}	Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Res. 94. <i>Lope de Vega, Del monte sale quien el monte quema. Madrid, 20 de Octubre de</i>

1627 (1627). Porteiro Chouciño 2007.

- MNlope_{la aldehuela} Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 16910. *El Aldeguela* [Copia di Martín Navarro] (1623). Serrano Deza 2007.
- MNlope_{la nueva victoria} Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Res. 84. *Lope de Vega, La nueva victoria de D. Gonzalo de Cordova. Madrid, 8 de Octubre de 1622* (1622).
- MNlope_{lo que pasa} Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Res. 92. *Lope de Vega, Lo que pasa en una tarde. Madrid, 22 de Noviembre de 1617* (1617). Picerno 1971.
- MP 531 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/531. *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (s. XVI). Catálogo Real Biblioteca, XI, 1, pp. 176-208. Di Franco-Labrador-Zorita 1989.
- MP 812 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/812. *Poesías varias, Juan de Salinas y Castro, Francisco de Quevedo Villegas, Lope de Vega y Carpio, Gaspar de Aguilar* (s. XVII). Catálogo Real Biblioteca, XI, 1, pp. 426-30.
- MP 973 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/973. *Poesías varias* (fine s. XVI). Catálogo Real Biblioteca, XI, 1, pp. 481-96. Di Franco-Labrador-Bernard 1997. *FrL* in Carreira 1988, p. 69.
- MP 996 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/996. *Romances* (ss. XVI-XVII). Catálogo Real Biblioteca, XI, 1, pp. 504-13. Goldberg 1984. Di Franco-Labrador-Bernard 1999. *HM* in Carreira 1988, p. 73.
- MP 1148 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/1144-1149, vol. V. *Papeles Varios de literatura y política* (ss. XVII-XVIII). Catálogo Real Biblioteca, XI, 1, pp. 553-70, in particolare pp. 560-9.
- MP 1579 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/1579 *Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla, criado de Celia* (1578-80). Catálogo Real Biblioteca, XI, 2, pp. 113-126. Di Franco-Labrador 2007.
- MP 1580 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/1580. (1) *Cartapacio de Ramiros Cid y Piscina*, cc. 1-89 (2) *Poesías varias*, cc. 90-

270 (fine s. XVI). Catálogo Real Biblioteca, XI, 2, pp. 126-45.

- MP 1581 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/1581(1-2). (1) *Cartapacio. Es de Pedro de Penagos, començóse a 9 de agosto, año de 1593* (s. XVI). (2) *Poesías varias* (1593-1603). Catálogo Real Biblioteca, XI, 2, pp. 145-59. Di Franco-Labrador 2015. *PP* in Carreira 1988, p. 89.
- MP 1587 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/1587. *Poesías varias* (1588). Catálogo Real Biblioteca, XI, 2, pp. 164-72. Di Franco-Labrador 2009a.
- MP 2801 Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/2801. *Quaderno de varias poesías de don Luis de Góngora* (s. XVII). Catálogo Real Biblioteca, XI, 3, pp. 235-47. *Q* in Carreira 1988, pp. 90-1.
- MRAE 23 Madrid, Real Academia Española, ms. 23. *Luis de Góngora y Argote: Poesías escogidas dadas a la luz, corregidas y aumentadas...* (1866). Catálogo RAE 1991, pp. 31-5.
- MRAE 25 Madrid, Real Academia Española, ms. 25. *Vicente Espinel: Diversas rimas de Vicente Espinel, beneficiado de las yglesias de Ronda* (s. XVIII). Catálogo RAE 1991, p. 37. Attestazione ricavata da BIPA.
- MRAE 132 Madrid, Real Academia Española, ms. 132. *Juan Pedro Maruján Cerón. Expresión métrica que en obsequiosa acción de gracias al Illmo. señor don Francisco Díaz Santos Bullón...* (s. XVIII). Catálogo RAE 1991, pp. 134-6.
- MRAE RM 2155(2) Madrid, Real Academia Española, fondo Rodríguez-Moñino, ms. 2155(2). [ms. C-30-2155 nella biblioteca di Antonio Rodríguez-Moñino]. *Poesías Humanas. Juana Inés de la Cruz* (fine s. XVII)
- MRAE RM 6633 Madrid, Real Academia Española, fondo Rodríguez-Moñino, ms. 6633 [ms. E-39-6633 nella biblioteca di Antonio Rodríguez-Moñino]. *Poesías humanas y divinas* (ss. XVI-XVII). *PHD* in Carreira 1998, p. 88.
- MRAE RM 6790 Madrid, Real Academia Española, fondo Rodríguez-Moñino, ms. 6790 [ms. E-40-6790 nella biblioteca di Antonio Rodríguez-

- Moñino]. *Luis de Góngora. Poesías, volumen 1* (seconda metà s. XVII). *M*₂ in Carreira 1988, p. 79
- MRAE RM 6791 Madrid, Real Academia Española, fondo Rodríguez-Moñino, ms. 6791. [ms. E-40-6791 nella biblioteca di Antonio Rodríguez-Moñino]. *Luis de Góngora. Poesías, volumen 2* (seconda metà s. XVII). *M*₁ in Carreira 1988, pp. 78-9.
- MRAE RM 6898 Madrid, Real Academia Española, fondo Rodríguez-Moñino, ms. 6898 [ms. E-41-6898 nella biblioteca di Antonio Rodríguez-Moñino]. *Poética silva* (inizio s. XVII). Osuna 2000.
- MRAE RM 6946 Madrid, Real Academia Española, fondo Rodríguez-Moñino, ms. 6946 [ms. E-41-6946 nella biblioteca di Antonio Rodríguez-Moñino]. *Obras del Doctor Joan de Salinas, natural de Sevilla, canónigo de Segobia, administrador del Hospital de San Cosme y San Damián en dicha ciudad de Sevilla* (1650 circa).
- MRAH 9 5814 Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9/5814. *Poesías sagradas y profanas* (s. XVII). Attestazione ricavata da BIPA.
- MaM 404 Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, ms. 404. *Quaderno de varias poesías de don Luis de Góngora*. *D* in Carreira 1998, p. 66
- MaM 606 Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, ms. 606. *Varias poesías, i casi todas las que compuso aquel ilustre, ingeniosísimo, erudito y doctísimo varón don Luis de Góngora...recogidas i restituidas a su más cierto original...por don Martín de Angulo i Pulgar...*(1639-40). *AP* in Carreira 1998, p. 57.
- MaM B 90 V1 26 Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, ms. B 90 V1 26. *Obras poéticas del Doctor Juan de Salinas insigne ingenio castellano, recogidas de varios papeles por un su aficionado y estimador de versos [...] escribióse el Año de 1655* (1655).
- MiN AC VIII 7 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AC VIII 7. *Canzoniere Ispano-Sardo* (s. XVII). Bertini-Acutis 1970, pp. 313-60. *CIS* in Carreira 1998, p. 64.
- MiT 1001 Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 1001. (s. XVII). Bertini-

Acutis 1970, pp. 279-85; Caravaggi 1989, pp. 16-7; Manera 1989.

- MoE Alfa Q 8 21 Modena, Biblioteca Estense, fondo Estense, ms Alfa.Q.8.21. *Canciones españolas* (s. XVI). Aubrun 1950. Cacho 2006, n. EM/3, pp. 16-23. *Mod* in Carreira 1998, pp. 81-2.
- MoE Alfa R 6 4 Modena, Biblioteca Estense, fondo Estense, ms. Alfa.R.6.4. *Canciones españolas* (s. XVI). Cacho 2006, n. EM/4, pp. 26-33.
- MoE Gamma X 5 45 Modena, Biblioteca Estense, raccolta Campori, ms. Gamma.x.5.45. *Poesías españolas* (s. XVI). Cacho 2006, n. EM/28, pp. 253-9.
- NYHS B2334 New York, Hispanic Society of America, ms. B2334. *Cancionero* (s. XVII). Catálogo HSA 1965-1966, n. XIII, pp. 91-7. Rodríguez-Moñino 1946. *HS13* in Carreira 1998, p. 73.
- NYHS B2360 New York, Hispanic Society of America, ms. B2360. *Obras de Don Luis de Gongora* (s. XVII). Catálogo HSA 1965-1966, n. CXLIII, pp. 169-80. *C* in Carreira 1998, p. 61.
- NYHS B2362 New York, Hispanic Society of America, ms. B2362. *Quaderno de Várias Poëcias De Don Luis de Gongora...* (s. XVII). Catálogo HSA 1965-6, n. CXLVI, pp. 204-215. *O* in Carreira 1998, pp. 83-4.
- NYHS B2377 New York, Hispanic Society of America, ms. B2377. *Cancionero ó Coleccion de varias Poesias de los autores españoles de los siglos XVI y XVII* (s. XIX). Catálogo HSA 1965-6, n. XXXVII, pp. 261-8.
- NYHS B2384 New York, Hispanic Society of America, ms. B2384. *Poesías de varios Ingenios Ant. y Modern. las más de L. de Góngora* (s. XVII). Catálogo HSA 1965-6, n. LXXXIV, pp. 471-6. *HS84* in Carreira 1998, p. 75.
- NYHS B2425 New York, Hispanic Society of America, ms. B2425. *Lupercio Leonardo de Argensola. Obras poéticas* (ss. fine XVI-inizio XVII). Catálogo HSA 1965-6, n. CLXIX, pp. 269-72.
- NYHS B2459 New York, Hispanic Society of America, ms. B2459. *Poesías*

religiosas del jesuita Juan de Cigorondo, aquí llamado Siguerondo. Catálogo HSA 1965-6, n. CLXIX, pp. 269-72.

- NYHS B2465 New York, Hispanic Society of America, ms. B2465. *Tratado de las obras de Don Luis de Gongora, año del S.^{or} de 1622 en Seuilla* (s. XVII). Catálogo HSA 1965-6, n. CXLIV, pp. 181-94. G in Carreira 1998, p. 70.
- NYHS B2481 New York, Hispanic Society of America, ms. B2481. *Poesias manuscritas del Dr. Juan de Salinas, de Baltasar de Alcazar, Argensola i del Dr. Garai*. (XIX secolo). Catálogo HSA 1965-6, n. LXXXII, pp. 455-467.
- NYHS B2482 New York, Hispanic Society of America, ms. B2482. *Obras Del Doctor Juan de Salinas Natural de Segouia...* (1663). Catálogo HSA 1965-6, n. CCVI, pp. 361-382.
- NYHS B2495 New York, Hispanic Society of America, ms. B2495. *Cancionero sevillano* (s. XVII). Catálogo HSA 1965-6, n. XIV, pp. 98-114. Di Franco-Labrador-Rico 1996.
- NYHS B2542 New York, Hispanic Society of America, ms. B2542. *Cancionero* (s. XVII). Catálogo HSA 1965-6, n. XVI, pp. 123-8.
- NYHS HC411 27 New York, Hispanic Society of America, ms. HC411, 27. *Varias poesías manuscritas* (s. XVII). Catálogo HSA 1965-6, n. XXV, pp. 160-6. HS25 in Carreira 1998, p. 74.
- NaN I E 42 Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I E 42. *Canzoniere italo-spagnolo*.
- NaN I E 49 Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I E 49. *Canzoniere spagnuolo di varii autori scritto di mano di Mattia Duca de Estrada* (s. XVII). Bertini-Acutis 1970, pp. 215-20.
- NaN XIII D 13 Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XVII D 13. Attestazione ricavata da BIPA.
- NaN XVII 30 Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XVII 30. *Canzoniere italo-spagnolo* (s. XVII).
- NaN Br II A 12 Napoli, Biblioteca Nazionale, fondo brancacciano, ms. II A 12.

- Raccolta di poesie spagnuole e italiane* (s. XVII). Bertini-Acutis 1970, pp. 286-312. *Br* in Carreira 1998, p. 60.
- NaN Br V A 16 Napoli, Biblioteca Nazionale, fondo brancacciano, ms. V A 16. *Canzoniere spagnolo* (s. XVII). Miola 1899; Foulché-Delbosc 1925; Bertini-Acutis 1970, pp. 221-7. *RB* in Carreira 1998, p. 92.
- OB 136 Oxford, Bodleian Library, ms. Add. A 136. *Papeles varios*. *IB* in Carreira 1998, p. 75.
- PP 1506 Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1506. *Canciones a Ginebra Benvivoglio*, Giacomo Pompilio de Cardona (s. XVII). Cacho 2009, n. PP/4a, pp. 41-3. Restori 1899. *GB* in Carreira 1988, pp. 71-2.
- PPlope_{el abanillo} Parma, Biblioteca Palatina, ms. Cotarelo y Mori 1917.
- PaC Palencia, Archivo de la Catedral, ms. A t. 3^a. *Quaderno de varias poesías de don Luis de Góngora*. *P* in Carreira 1988, p. 86.
- PeBMC Pennsylvania, Bryn Mawr College Library. *Obras de D. Luis de Góngora*. *Gi* in Carreira 1988, p. 71.
- PeU 182 Pennsylvania, Biblioteca Universitaria, ms. Codex 182. *Código de Argensola* (s. XVII). Foulché-Delbosc 1920.
- PeU 184 Pennsylvania, Biblioteca Universitaria, ms. Codex 184. *Libro de todas las obras que se han podido recoger de los dos hermanos Lupercio y Bartolome Leonardo* (s. XVII). Foulché-Delbosc 1920.
- PeU 187 Pennsylvania, Biblioteca Universitaria, ms. Codex 187. *Luis de Góngora y Argote. Poesías* (prima metà s. XVII). *R* in Carreira 1988, p. 91.
- PeU 192 Pennsylvania, Biblioteca Universitaria, ms. Codex 192. *Versos de Luperçio de Argensola, secretario de la Emperatriz doña Maria de Austria, choronista del Rey nuestro señor* (s. XVII). Foulché-Delbosc 1920.
- RC 625 Roma, Biblioteca Corsini, ms. 625. (s. XVII). Cacho 2012; Botta 2015.

RC 970	Roma, Biblioteca Corsini, ms. 970. (s. XVII). Marini 2015.
RV L VI 200	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. Chigiano L VI 200. <i>Libro de cartas y Romançes españoles del Illustrissima Señora Duchessa di Traetta...</i> (1599). Bertini-Acutis 1970, pp. 176-84. Di Franco-Labrador 2008a. <i>Chi</i> in Carreira 1998, p. 64.
RV 2882	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. Ottoboniano lat. 2882. <i>Poesías varias</i> (s. XVI). Cacho 1994, pp. 115-8; Garribba 2015.
RV 840	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. Patetta 840 (fine XVI). Di Franco-Labrador 2008a.
RV 1635	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. Reginensis Latini 1635. Di Franco-Labrador-Parrilla 2008
RaCl 263	Ravenna, Biblioteca Classense, ms. 263. <i>Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas...</i> , compilato da Alonso de Navarrete (1589) Bertini-Acutis 1970, pp. 140-75; Pintacuda 2005.
SASP	Saragozza, Archivio Storico Provinciale, ms. V 134. <i>Genealogías de casas ilustres de Aragón</i> , tomo II (XVI-XVII ss.). [Procede dall'Archivio della Casa di Híjar in Épila]. Blecua J. 1972
SSC B 3 9	Saragozza, Biblioteca del Real Seminario de San Carlos, ms. B 3 9. <i>Obras de Góngora</i> . <i>Bl</i> in Carreira 1998, p. 59.
SU 247-9	Saragozza, Biblioteca Universitaria, mss. 247-9. <i>Cancionero de 1628</i> (1628). Blecua 1945 (dove è individuato come mss. 250-2).
SaMP 154	Santander, Biblioteca Menéndez y Pelayo, ms. M-154. <i>Poesías de Lupercio y de Bartolomé Leonardo de Argensola</i> (s. XVII). Catálogo Menéndez Pelayo 1957, n. 88, pp. 168-70.
SeCC 58 2 15	Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina, ms. 58-2-15 [<i>olim</i> 84-2-9]. <i>Obras de Luis de Góngora</i> (s. XVII).
SeCC 58 4 36	Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina, ms. 58-4-36 [<i>olim</i> 84-4-43]. <i>Obras del Dor. Juan de Salinas, natural de Segovia, Administrador del Hospital de St. Cosme y St. Damián de Sevi-</i>

lla, que llaman de las Bubas... (s. XVIII).

- TP 463 Toledo, Biblioteca Pública, ms. 463. *Poesias varias, heroicas, satiricas y amorosas de Don Francisco de Trillo y Figueroa* (1657). Catálogo Toledo 1942, pp. 339-40.
- TP 521 Toledo, Biblioteca Pública, ms. 521. *Obras de Bartolome y Lupericio Leonardo de Argensola y otras, seguidas de tres diálogos en prosa* (s. XVII). Catálogo Toledo 1942, pp. 437-50.
- ToR Torino, Biblioteca Reale. CA in Carreira 1998, p. 61.
- ToU 1-14 Torino, Biblioteca Universitaria Nazionale di Torino, Ris. Mus. 1-14. (s. XVII). Bertini-Acutis 1970, pp. 53-123.
- V Biblioteca del marchese di Valdeterrazo, ms. 3319 (oggi, a quanto risulta, acquisito dalla Giunta dell'Andalusia). W in Carreira 1998, p. 98.
- WN 10313 Weiner, National Bibliothek, ms. 10313. He in Carreira 1998, p. 72.

Fonti a stampa

Le sigle adottate rispondono ad un criterio di abbreviazione significativa, idealmente volta a facilitare il rinvio all'opera corrispondente. Tra parentesi quadre [] si dà notizia di eventuali riedizioni individuate, dalle quali, tuttavia, si prescinde in apparato.³⁷⁹ Si segnala, inoltre, la presenza di edizioni moderne (critiche o anche solo anastatiche) consultate.

Lo scrutinio delle varie parti della *Flor* è stato condotto sulla base del *Manual bibliográfico* di Rodríguez-Moñino (cfr. Rodríguez-Moñino 1973-8) da cui si è partiti per tentare di ricostruire la complessa trama di edizioni e riedizioni di questa fortunata collezione, pubblicata nell'ultimo decennio del XVI secolo e poi confluita nel *Romancero General*. Si è riconosciuta una voce a ciascuna *editio princeps* delle varie parti della *Flor*. Il raffronto tra tali voci e quel-

³⁷⁹ La loro individuazione consente di delineare un quadro più completo degli effettivi testimoni di un componimento. Risulta, inoltre, particolarmente utile in relazione agli apparati dei *romances* gongorini dal momento che la *collatio* di Carreira, riferimento per la presente edizione (Cfr. *infra*, *Norme di edizione*) considera alcune di esse accanto alla rispettiva *princeps*.

le presenti nel *Manual* è reso possibile dal puntuale rinvio alle pagine di quest'ultimo corrispondenti alla descrizione di ciascuna edizione/riedizione. In alcuni casi lo stesso esemplare viene registrato in più voci; ciò accade quando una nuova parte della *Flor* venga editata insieme ad una riedizione di una o più parti precedenti. Per i *pliegos sueltos* del XVI secolo si segnala altresì il riferimento al *Diccionario* di Rodríguez-Moñino (Askins-Infantes 1997). Come già per i manoscritti, in corrispondenza dei testimoni individuati dallo studioso quali fonti dei *romances* gongorini, si rinvia all'edizione di Carreira 1998; segue la sigla ivi adottata qualora essa diverga da quella scelta per la presente edizione.

am: *Primera parte. Prospera fortvna de don Alvaro de Lyua, y Adversa de Ruy Lopez de Avalos. Comedia famosa. Por el Maestro Tirso de Molina...* in *Segvnda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina. Recogidas por sv sobrino don Francisco Lucas de Auila...* Madrid, imprenta del Reino, 1635, cc. 202- 19v. Granja 2001-12, VI.

arg: *Rimas de Lypercio i del dotor Bartolome Leonardo de Argensola...* Zaragoza, Hospital Real i General de nuestra Señora de Gracia, 1634. Blecua 1950-1.

bor: *Las obras en verso de don Francisco de Borja, Principe de Esquilache, Gentilhombre de la camara de su Magestad. Madrid, por Diego Diaz de la Carrera, 1648. [2^a ed.: Anversa 1654; 3^a ed.: Anversa 1663.]*

cald_{céfalo}: *Comedia burlesca, Cefalo y Pocris de D. Pedro Calderón de la Barca; fiesta que se representò à sus Magestades dia de Carnestolendas, en el Salòn Real de Palacio in Novena parte de comedias del celebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca...* Madrid, Francisco Sanz, 1691, pp. 383-416.

carr: *Aquí se contiene vn milagro notable que el glorioso santo fray Diego hizo... Compuesto en verso por Benito Carrasco, vezino de Auila. Barcelona, Pablo Malo, 1593. Askins-Infantes 1997, n. 91, pp. 192-3. Askins 1989, n. 8.*

cerv_{el celoso}: *Novela del Zeloso Estremeño, in Novelas exemplares de Migvel de Ceruantes Saavedra...* Madrid, Iuan de la Cuesta, 1613, cc. 137v-58r.

cerv_{la casa}: *Comedia Famosa de La Casa de los Zelos y seluas de Ardenia, in Ocho comedias, y ocho entremeses nvevos, Nunca representados. Compuestas por Migvel de Ceruantes Saavedra...* Madrid, viuda de Alonso Martin, 1615, cc. 29v-57v.

cerv_{la entretenida}: *Comedia Famosa de La Entretenida, in Ocho comedias, y ocho entremeses nvevos, Nunca representados. Compuestas por Migvel de Ceruantes Saavedra...* Madrid, viuda de Alonso Martin, 1615, cc. 168r-95r.

col: Fernán González de Eslava, *Coloqvios espiritvales y sacramentales y Canciones Diuinas... Recopiladas por el R. P. Fr. Fernando Vello de Bustamante, de la orden de S. Austin, México, Diego López Dávalos, 1610.*

cov_{tes}: *Tesoro de la lengva castellana, o española. Compvuesto por el licenciado Don Sebastian Covarruuias Orozco, Capellan de su Magestad... Madrid, Luis Sanchez, 1611.*

cr: *Aqui comiençan vnas coplas y romances por muy gracioso modo compuestos... (s.a.). Rodríguez-Moñino 1961, n. III, p. 10.*

crn: *Cuatro romances nuevos: el primero "Servía en Orán al rey". El segundo "Entre los sueltos caballos". El tercero "Entre los sueltos caballos" glosado. El cuarto "Bajaba el gallardo Hamete". Recopilados por el licenciado Benito Morán. Impresos en Granada por Agustín Matías de Velasco, mercader de libros, año 1646. pl. s. 1646 in Carreira 1998, p. 108.*

dp: *Delicias del Parnaso, en que se cifran todos los Romances Liricos, Amorosos, Burlescos, glosas, y decimas satiricas del regosijo de las musas el prodigioso don Luis de Gongora... Barcelona, Pedro La Cavalleria, 1634. Carreira 1998, p. 101.*

esp: *Diversas Rimas de Vicente Espinel beneficiado de las iglesias de Ronda, con el Arte Poetica, y algunas Odas de Oracio, traducidas en verso castellano... Madrid, Luis Sanchez, 1591. Garrote Bernal 2001.*

est: *La vida i hechos de Estevanillo Gonzalez, Hombre de buen humor. Compuesto por el mesmo... Amberes, Viuda de Iuan Cnobbart, 1646.*

f1: *Flor de varios romances nuevos, y Canciones. Agora nueuamente recopilados de diuersos autores, por el Bachiller Pedro Moncayo, natural de Borja. Huesca, Iuan Perez de Valdiuielso, 1589. Rodríguez-Moñino 1973-8, II, n. 207, pp. 35-9. Id. 1957, vol. I. Carreira 1998, p. 101.*

f12: *[Flor de varios romance nuevos, docena parte]. Zaragoza, Alonso Rodríguez, 1602 [2^a ed.: Valladolid 1604]. Rodríguez-Moñino 1973-8, III, nn. 10-11, pp. 36-45.*

f1-2: *Flor de varios romances Nueuos. Primera y Segunda parte, del Bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja. Agora nueuamente en esta postrera impression añadidos otros muchos Romances, y Letras, que se han cantado despues de las otras impressiones, y asta aqui sacados a luz. Barcelona, Iayme Cendrat, 1591 [2^a ed.: Tarragona 1591;³⁸⁰ 3^a ed.: Burgos 1592?;³⁸¹ 4^a ed.: Lisbona 1592; 5^a ed.: Valenza 1593; 6^a*

³⁸⁰ Riedizione non inclusa nel già citato *Manual bibliográfico* di Rodríguez-Moñino, conservata presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (segnatura F XII 165).

ed.: Madrid 1593; 7^a ed.: Madrid 1595; 8^a ed.: Alcalá de Henares 1595; 9^a ed.: Madrid 1597]. Rodríguez-Moñino 1973-8, II, nn. 210-3, 216-7, 224-5, 233, pp. 43-65, 77-83, 86-93, 145-60, 177-85; *Id.* 1957, vol. II. *f2* [e 3^a ed.: *f2^b*; 4^a ed.: *f13*; 5^a ed.: *f3^b*] in Carreira 1998, pp. 101-2.

f3_{flo}: *Flor de varios y nvevos Romances, Primera y Segunda parte. Aora nuevamente Recopilados y puestos en orden, por el Bachiller Pedro de Moncayo, Natural de Borja. Añadiose aora la tercera parte en esta vltima impression, Collegida por Pedro Flores Librero. Lisboa, Manuel de Lyra, 1592.* Rodríguez-Moñino 1973-8, II, n. 213, pp. 58-65. Damonte 1971 (edita le tre parti).³⁸² *f13* in Carreira 1998, pp. 103-4.

f3_{mey}: *Flor de varios, y nuevos Romances, Primera y Segunda parte. Aora nuevamente recopilados, y puestos por orden, por Andres de Villalta natural de Valencia. Añadiose àora nuevamente la terçera Parte por Felipe Mey, mercadel [sic] de libros. Valencia, Miguel Prados, 1593.* Rodríguez-Moñino 1973-8, II, n. 216, pp. 77-83. *Id.* 1957, vol. III (edita solo la *Tercera parte*). *f3* in Carreira 1998, p. 102.

f3_{mon}: *Flor de varios Romances Nueuos. Primera y segunda y Tercera parte. Agora nueuamente Recopilados y puestos por orden, y añadidos muchos Romances que se han cantado despues de la primera impression. Y corregidos por el Bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja. Madrid, Pedro Gomez de Aragon, 1593* [2^a ed.: Madrid 1595; 3^a ed.: Alcalá de Henares 1595; 4^a ed.: Madrid 1597]. Rodríguez-Moñino 1973-8, II, nn. 217, 224-5, 233, pp. 86-93, 145-60, 177-85. *Id.* 1957, vol. III (edita solo la *Tercera parte*). *f3* in Carreira 1998, p. 102.

f4-5: *Qvarta y qvinta parte de Flor de Romances. Recopilados por Sebastian Velez de Gueuara, Racionero de la Colegial de Santander. Bvrgos, Alonso y Esteuan Rodriguez, 1592* [2^a ed.: Burgos 1594]. Rodríguez-Moñino 1973-8, II, nn. 215 e 220, pp. 69-76 e 117-22. *Id.* 1957, vol. IV. *f4* in Carreira 1998, p. 102.

³⁸¹ Si tratta di una riedizione pervenuta incompleta, attraverso un unico testimone in pessimo stato, privo di frontespizio (MN R-15952). La datazione *Burgos 1592*? avviene sulla base di una nota moderna presente sul foglio di guardia. Rodríguez-Moñino ipotizzava l'esistenza di un'edizione antecedente, databile tra 1590 e 1591, da cui questa deriverebbe. Costituisce un testimone rilevante per la presenza esclusiva di un'appendice, denominata «Romances compuestos por Rrodrigo de Torres y Lizana», in cui compaiono sette componimenti, tra cui «Agora bueluo a templanos», c. 146, presente in Br (indicato nel corrispondente apparato come *f1-2^{III app}*); tali componimenti mancano in tutte le altre riedizioni. Cfr. A. Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico...*, cit., II, pp. 41 e 53-7.

³⁸² Damonte edita integralmente la stampa antica, ovvero le tre parti che la costituiscono. Le prime due parti, tuttavia, corrispondono alla 4^a edizione di *f1-2* e, in quanto riedizione, non vengono esaminate nel nostro studio filologico. Pertanto, la sigla individuata (*f3_{flo}*) fa riferimento alla sola terza parte, curata da Flores.

- f6: Sexta parte de Flor de romances nuevos, Recopilados de muchos Autores, Por Pedro Flores librero. Toledo, Pedro Rodriguez, 1594 [2ª ed.: Alcalá de Henares 1595; 3ª ed.: Saragozza 1596; 4ª ed.: Alcalá de Henares 1597]. Rodríguez-Moñino 1973-8, II, nn. 219, 221, 228, pp. 112-6, 123-8, 163-8. Id. 1957, vol. VIII.*
- f7: Septima parte de Flor de Varios Romances nuevos Recopilados de muchos Autores. Por Francisco Enriquez. Madrid, bivda de Alonso Gomez, 1595 [2ª ed.: Toledo, 1595; 3ª ed.: Alcalá de Henares 1597]. Rodríguez-Moñino 1973-8, II, nn. 222-3, 234, pp. 129-143, 187-95. Id. 1957, vol. IX.*
- f8: Flores del Parnaso. Octaua parte. Recopilado por Luys de Medina. Toledo, Pedro Rodriguez, 1596 [2ª ed.: Alcalá 1597]. Rodríguez-Moñino 1973-8, II, nn. 229 e 234, pp. 169-72 e 187-95. Id. 1957, vol. X.*
- f9: Flor de varios Romances diferentes de todos los impressos. Novena parte. Madrid, Iuan Flamenco, 1597 [2ª ed.: Alcalá de Henares 1600]. Rodríguez-Moñino 1973-8, II, nn. 236 e 239, pp. 205-9 e 213-7. Id. 1957, vol. XI.*
- fig: Poesias varias, heroicas, satiricas y amorosas de don Francisco de Trillo y Figueroa. Granada, Imprenta Real, 1652. Marín Cobos 2016.*
- gas: Verissima y notable Relacion. La qual trata de dos milagros... Compuestas por Diego Gasque: con vna letrilla al cabo. Valencia, herederos de Juan Nauarro, 1595. Askins-Infantes 1997, n. 217, pp. 272-3. García de Enterría 1995, pp. 378-9.*
- gut: Obra nueua. Exemplar para los que no saben lo que piden a Dios... compuesta por el Licenciado Alonso Gutierrez lleva al cabo vn romance y vna letra nueva muy curiosa. Barcelona, 1596. Askins-Infantes 1997, n. 241, p. 289. Infantes-Cátedra 1983, n. 6. pl. s. 1596 in Carreira 1998, p. 107.*
- hoz: Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hozes y Córdova... Madrid, Empronta del Reino, 1633. Carreira 1998, p. 104.*
- jar: Primera parte del Iardin de Amadores. En el qval se contienen los mejores, y mas modernos Romances que hasta oy se han sacado. Añadidos en esta vltima impression muchos Romances nuevos nunca impressos. Compuesto por Francisco Sabad. Barcelona, Sebastian de Cormellas al Call, 1611 [2ª ed.: Saragozza 1611; 3ª ed.: Saragozza 1637; 4ª ed.: Saragozza 1644; 5ª ed.: Valenza 1679]. Rodríguez-Moñino 1973-8, III, nn. 82-6, pp. 227-41. Mortenson 1998. ja in Carreira 1998, p. 105.*
- lab: Laberinto amoroso De los mejores, y mas nuevos Romances, que hasta aqui ayan salido a luz. Con las mas curiosas Letrillas de quantas se han cantado. Sacados de los propios originales por el Licenciado Iuan de Chen. Barcelona, Sebastian de*

Cornellas, 1618. [2ª ed.: Saragozza 1638]. Rodríguez-Moñino 1973-8, III, nn. 125-6, pp. 350-4. Blecua 1953.

led_c: Alonso de Ledesma, Conceptos espirituales. Madrid, Juan Flamenco, Imprenta Real, 1602.

led_j: Alonso de Ledesma, Iuegos de Noche Bvena moralizados a la vida de Christo martirio de Santos, y reformation de costumbres... Madrid, Alonso Martín, 1611.

lope_{con su pan}: Con sv Pan se lo Coma... in Decimaseptima parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio... Madrid, por la viuda de Fernando Correa,... 1622, cc. 1r-28v.

lope_{el mayor}: La Gran Comedia del Mayor Impossible... in Parte veintecinco, perfeta, y verdadera, de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio... Çaragoça, por la viuda de Pedro Verges,... 1647, pp. 133-82.

lope_{el valor}: El Valor de las Mygeres...in Decima octava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio... Madrid, por Iuan Gonçalez,...1623, cc. 284r-309v.

lope_{el villano}: Comedia famosa del Villano en su Rincon... in El Fenix de España Lope de Vega Carpio... Septima Parte de svs Comedias, Con Loas, Entremes y Bayles... Madrid, por la viuda de Alonso Martin...1616, cc. 1r-24v.

lope_{la limpieza}: La Limpieza no Manchada... in Parte Decinveve y la Meior Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio... Madrid, por Iuan Gonçalez...1624, cc. 196v-216r.

lope_{la primera}: La primera informacion... in Ventidos Parte Perfeta de las Comedias Del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio... Madrid, por la viuda de Iuan Gonçalez..., 1635, cc. 84v-106r.

lope_{los melindres}: Comedia de los melindres de Belisa... in Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo... Novena parte, Madrid, por la viuda de Alonso Martin de Balboa...1617, cc. 276r-300r.

lope_{los ramilletes}: Comedia famosa de los ramilletes de Madrid... in Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio... Madrid, por la viuda de Alonso Martin de Balboa...1618, cc. 51r-71r.

men: Fray Íñigo de Mendoza, Vita Christi, Zaragoza, Centenera, 1482.

mir: Auto intitulado La esclauitud Rescatada, Compuesto por el licenciado Iuan de Miranda. Salamanca, Antonia Ramirez biuda...1616. Catálogo MN pliegos 1998, n. 616, pp. 415-6.

mont: *Romance del muy noble y valiente cauallero flor de cauallerias, don Reinaldos de Montaluan...*(s.a.). Askins-Infantes 1997, n. 1032, pp. 780-1. Menéndez Pidal 1961, n. 44.

oliv: *António Gomez d'Oliveira, Idýlios marítimos y rimas varias, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1617.*

pad_r: *Romancero de Pedro de Padilla en el qual se contienen algunos successos que en la jornada de Flandres los Españoles hizieron. Con otras historias y poesias diferentes. Madrid, Francisco Sanchez, 1583.* Di Franco-Labrador-Bernard 2010.

pad_i: *Thesoro de varias poesias. Compuesto por Pedro de Padilla... Madrid, Francisco Sanchez, 1580.* López Lemus 2006. Di Franco-Labrador 2008b.

pat_{el}: *Eloqvencia Española en Arte. Por el Maestro Bartholome Ximenez Patón, Toledo, Thomas de Guzmán, 1604* [2ª ed.: 1621, incluida nel *Mercurius Trimegistus*, per cui si veda *pat_{mer}*]. Martín F. 1993.

pat_{mer}: *Bartolomé Jiménez Patón, Mercvrius Trimegistvs, sive de Triplici Eloqvencia Sacra, Española, Romana... Petro de la Cuesta Gallo, Baeza, 1621.* Martín F. 1993.

port: *Francisco de Portugal, Arte de galantería, Lisboa, Ioan de la Costa, 1620.*

prim2: *Segvnda parte de la primavera y flor de los mejores Romances que hasta aora han salido. Van en esta segvnda parte muchos, y diuersos Romances nuevos, Canciones, y Letrillas curiosas, hechas a diferentes propositos. Con vn discvrso en Terceetos, en alabança de la vida solitaria; Compuesto por don Iuan de Arguijo. Recopilado de diuersos Autores por el Alferez Francisco de Segura, criado de su Magestad. Zaragoza, viuda de Lucas Sanchez, 1629.* [2ª ed.: Saragozza 1631; 3ª ed.: Barcellona 1634; 4ª ed. Madrid 1641; 5ª ed.: Madrid 1659]. Rodríguez-Moñino 1973-8, III, nn. 168-172, pp. 447-62.

ql7_a: *Septimo qvaderno de letrillas las mas modernas que hasta hoy se han cantado... Valencia, Alvaro Franco y Gabriel Ribas, 1594.* Askins-Infantes 1997, n. 1160, p. 866. García de Enterría 1973, n. 7.

ql7_b: *Septimo qvaderno de letrillas las mas modernas que hasta hoy se han cantado... Valencia, Alvaro Franco y Gabriel Ribas, 1594.* Askins-Infantes 1997, n. 1161, pp. 866-7. García de Enterría 1974b, n. 17.

qn: *Qvaderno nuevo, de los mejores romances que hasta oy se han sacado... Valencia, Iuan Vicente Franco, 1607.* García de Enterría 1973, pp. 50-1. Carreira 1998, p. 109.

quir: Obras de Don Francisco Bernardo de Qviros. Algvazil Propietario de la Casa, y Corte de Sv Magestad. Y Aventuras de Don Frvela... Madrid, Melchor Sanchez, 1656.

qvr1_a: Primer qvaderno de varios romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado... Valencia, herederos de Iuan Nauarro, 1592. Askins-Infantes 1997, n. 1118, p. 834. García de Enterría 1973, n. 8.

qvr1_b: Primer qvaderno de la segvnda parte de varios Romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado... Valencia, molino de la Rouella, 1593. Askins-Infantes 1997, n. 1119, pp. 834-5. García de Enterría 1973, n. 1.

qvr1_c: Primer qvaderno de varios Romances..., Valencia, Aluaro Franco, 1596. Askins-Infantes 1997, nn. 1121 e 1122, pp. 836-7. García de Enterría 1974a, n. 23. Ead. 1974b, n. 11.

qvr1_d: Primero qvaderno de varios Romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado..., Valencia, molino de la Rouella, 1596. Askins-Infantes 1997, n. 1114, pp. 831-2. García de Enterría 1974a, n. 17. Ead. 1974b, n. 6.

qvr2: Segvndo qvaderno de varios romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado... Valencia, herederos de Ioan Nauarro, 1593. Askins-Infantes 1997, n. 1125, pp. 839-40. García de Enterría 1973, n. 9.

qvr4: Qvarto qvaderno de varios romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado... Valencia, molino de la Rouella, 1602. García de Enterría 1974a, n. 13.

qvr5_a: Qvinto qvaderno de varios Romances... Valencia, molino de la Rouella, 1593. Askins-Infantes 1997, n. 1146, pp. 854-5. García de Enterría 1973a, n. 5.

qvr5_b: Qvinto Qvaderno de varios Romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado... Valencia, molino de la Rouella, 1597. Askins-Infantes 1997, n. 1149, pp. 856-7. García de Enterría 1974a, n. 14.

qvr7_a: Septimo qvaderno de varios Romances, los mas modernos que hasta hoy se han cantado... Valencia, herederos de Iuan Nauarro, 1595. Askins-Infantes 1997, nn. 1162 e 1163, pp. 866-7. García de Enterría 1974a, n. 29. Ead. 1974b, n. 16.

qvr7_b: Septimo Qvaderno de varios romances los mas modernos que hasta oy se han cantado... Valencia (s.a.). Askins-Infantes 1997, nn. 1157 e 1158, pp. 864-5. García de Enterría 1974a, n. 16. Ead. 1974b, n. 10.

qvr8: Octavo qvaderno de varios romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado... Valencia, herederos de Iuan Nauarro, 1593. Askins-Infantes 1997, n. 1165, p. 870. García de Enterría 1973, n. 15. Carreira 1998, p. 111.

- ram: Poesias escogidas de D. Luis de Góngora y Argote, dadas à luz, corregidas y aumentadas con varias ineditas por D. Luis Maria Ramirez y las Casas-Deza... Córdoba, Imprenta de Noguér y Manté, 1841. rt in Carreira 1998, pp. 112-3.*
- rd: Siguen se siete romances a lo diuino...Madrid, Maria de Quiñones, 1658. Catálogo MN pliegos 1998, n. 946, pp. 610-1.*
- rel: Relacion de las fiestas qve la vniversidad de Salamanca celebrou, deste 27 hasta 31 de Octubre, del Año de 1618. Al juramento del nueuo Estatuto, hecho en dos de Mayo, del dicho año, de que todos sus graduados defenderan la pura, y limpia Concepcion de la Virgen nuestra Señora..., Salamanca, Antonia Ramirez viuda, 1618.*
- ren: Arte poetica española con vna fertilissima sylua de Consonantes Comunes, Proprios, Esdruxulos y Refluxos, y vn diuino Estimulo del Amor de Dios. Por Ivan Diaz Rengifo natyral de Auila. Salamanca, Miguel de Serrano de Vargas, 1592 [2ª ed.: Madrid 1606]. dr [e 2ª ed.: dr2] in Carreira 1998, p. 101. Pérez Pascual 2012.*
- rf4-rf5-rf6: Ramillete de Flores. Qvarta, Quinta, y Sexta parte de Flor de romances nuevos, nunca hasta agora impressos, llamado, Ramillete de Flores: De muchos, graues, y diuersos Autores. Recopilado no con poco trauajo: Por Pedro Flores Librero... Lisboa Antonio Aluarez Impressor, 1593. Rodríguez-Moñino 1973-8, II, n. 218, pp. 95-109. Id. 1957, voll. V, VI, VII.*
- rg: Romancero General, en qve se contienen todos los Romances que andan impressos en las nueue partes de Romanceros. Aora nueuamente impresso, añadido, y emendado. Madrid, Luis Sanchez, 1600. [2ª ed.: Medina del Campo 1602; 3ª ed.: Madrid 1604; 4ª ed.: Madrid 1614]. Carreira 1998, p. 111. Palencia 1957.*
- rg2: Segunda Parte del Romancero General y Flor de diuersa Poesia. Recopilados por Miguel de Madrigal... Valladolid, Luis Sanchez, 1605.*
- rh: Romancero hystoriado, Con mucha variedad de glossas, y Sonetos: y al fin vna floresta pastoril, y cartas pastoriles. Hecho y recopilado por Lucas Rodriguez... Alcalá, Querino Gerardo, 1582. Rodríguez-Moñino 1967.*
- tes: Tesoro Escondido De todos los mas famosos Romances, assi antiguos, como modernos, del Cid. En los quales se descriue gran parte de su vida: y se cuentan las mas señaladas hazañas que el hizo... Recopilados nueuamente con mucha diligencia por Francisco Metge. Va a la fin en seys Romances la historia de los siete Infantes de Lara. Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1626.*
- test: Aqvi se contienen dos testamentos muy graciosos... Barcelona, Valentin Vilomar, 1597. Askins-Infantes 1997, n. 66, p. 176. García de Enterría 1974a, n. 33.*

tp: Teatro Popylar: Novelas Morales para mostrar los generos de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, i passiones del animo, con aprouechamiento para todas personas... Por D. Francisco de Lugo y Dauila. Madrid, Viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622.

val_{ac}: Joseph de Valdivielso, Doze actos sacramentales y dos comedias divinas... Toledo, Juan Ruiz, 1622.

val_r: Joseph de Valdivielso, Primera parte del Romancero espiritual... Toledo, Viuda de Pedro Rodríguez, 1612 [2^a ed.: Madrid 1648].

vic: Obras en verso del Homero español, que recogio Iuan Lopez de Vicuña... Madrid, viuda de Luis Sanchez, impressora del Reyno, 1627. Carreira 1998, p. 115.

xp: Bartolomé Ximénez Patón, Eloqüencia española en arte, Toledo, Thomas de Guzman, 1604. Carreira 1998, p. 115.

Cataloghi, edizioni, studi

L'ordine alfabetico della citazione autore-data, legato ai rinvii bibliografici presenti nel corpo del testo della sezione di *Commento* e negli elenchi delle *Fonti manoscritte* e *a stampa*, è determinato dal cognome dell'autore e/o editore dello studio e/o edizione, salvo i casi dei cataloghi di biblioteche, ordinati per luogo.

A. Pérez Pascual (ed.), Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Kassel, Reichenberger, 2012.

Aguilar Piñal 1970: Francisco Aguilar Piñal, *Impresos castellanos del siglo XVI en el British Museum. Cuadernos Bibliográficos*, 24, Madrid, CSIC, 1970.

Alarcos García 1954: Emilio Alarcos García (ed.), Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, Madrid, Anejos de la "Revista de Filología Española", 1954.

Alín 1991: José María Alín (ed.), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.

Alín-Barrio Alonso 1997: José María Alín, María Begoña Barrio Alonso, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis Book, 1997.

Alonso A. 1955: Amado Alonso, *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, a cura di R. Lapesa, Madrid, Gredos, 1955.

Alonso D.-Blecua 1982: Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1982.

- Alonso D.-Ferrerres 1950: Dámaso Alonso, Rafael Ferreres (eds.), *Cancionero antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, Madrid, CSIC, 1950.
- Alvar 1974: Carlos Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1974 [1ª ed.: 1970].
- Alzieu 1994: Pierre Alzieu, *Las poesías del manuscrito 091 de la Biblioteca del Castillo de Peralada*, in F. Cerdan (a cura di), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 1-18.
- Alzieu-Jammes-Lisourges 2000: Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lisourges, *Poesía erótica del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Antonucci-Arata: Fausta Antonucci, Stefano Arata, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros*, Sevilla-València, Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995.
- Arias de la Canal 2003: Fredo Arias de la Canal (ed.), *Décimas reales, coplas y octavas de Pedro de Padilla*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2003.
- Asensio Jiménez 2018: Nicolás Asensio Jiménez, *El romance de “La batalla de Roncesvalles”: versiones del Archivo Menéndez Pidal-Goyri*, in “RFE”, 98, 1, 2018, pp. 9-39.
- Askins 1968: Arthur Lee-Francis Askins (ed.), *Cancioneiro de Corte e de Magnates, Ms. CXIV (2-2) de la Biblioteca Pública y Archivo Distrital de Évora*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- Askins 1974: Arthur Lee-Francis Askins (ed.), *The hispano-portuguese cancionero of The Hispanic Society of America*, Chapel Hill, University of North Caroline, 1974.
- Askins 1989: Arthur Lee-Francis Askins, *Pliegos poéticos españoles de The British Library, Londres (impresos ante de 1601)*, ed. facsimile, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989, 4 voll.
- Askins-Infantes 1997: Arthur Lee-Francis Askins, Victor Infantes, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1997.
- Askins-Infantes-Puerto 2014: Arthur Lee-Francis Askins, Victor Infantes, Laura Puerto Moro, *Suplemento al Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014.
- Aubrun 1950: Charles Aubrun (ed.), *Chansonniers musicaux espagnols du XVIIe siècle. Les recueils de Modène*, in “Bulletin Hispanique”, 52, 1950, pp. 313-74.

- Baehr 1970: Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- Barbolani 1990: Cristina Barbolani (ed.), Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (1535), Madrid, Cátedra, 1990.
- Beltrán 1976: Vicent Beltrán, *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Tarraco, 1976.
- Beltrán 1990: Vicent Beltrán, *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta, 1990.
- Beltrán 2003: Vicent Beltrán, *Copisti e canzonieri: i canzonieri di corte*, in “Cultura Neolatina”, 63, 2003, pp. 115-63.
- Beltrán 2009: Vicent Beltrán, *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética antropológica de la lírica oral*, Kassel, Reichenberger, 2009.
- Beltrán 2016: Vicent Beltrán, *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger, 2016.
- Bernis Madrazo 1959: Carmen Bernis Madrazo, *Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI*, in “Boletín de la Real Academia de la Historia”, 144, 1959, pp. 199-228.
- Bertini-Acutis 1970: Giovanni Maria Bertini, Cesare Acutis, *La romanza spagnola in Italia*, Torino, Giappichelli, 1970.
- Blecua A. 2015: Alberto Blecua (ed.), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 2015 [1ª ed.: 1992].
- Blecua J. 1945a: José Manuel Blecua (ed.), *Cancionero de 1628: edición y estudio del cancionero 250-2 de la biblioteca universitaria de Zaragoza*, Madrid, Aguirre, 1945.
- Blecua J. 1950-1: José Manuel Blecua (ed.), *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, CSIC, 1950-1, 2 voll.
- Blecua J. 1953: José Manuel Blecua (ed.), *Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta ahora han salido a luz. Recopilado por Juan de Chen (Barcelona, 1618)*, Valencia, Castalia, 1953.
- Blecua J. 1972: José Manuel Blecua (ed.), Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Bonneville 1969: Henry Bonneville, *Le poète sévillan Juan de Salinas. Vie et oeuvre*, Grenoble, Presses Universitaires de France, 1969.

- Bonneville 1988: Henry Bonneville (ed.), Juan de Salinas, *Poesías Humanas*, Madrid, Castalia, 1988.
- Botta 2001: Patrizia Botta, *Marcas cultas en la canción tradicional*, in C. Alvar, C. Castillo, M. Masera, J. M. Pedrosa (a cura di), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 117-30.
- Botta 2010: Patrizia Botta, *El léxico de la poesía cortés*, in L. Walde Mohen, C. Company, A. González (a cura di), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México, Colegio de México, 2010, pp. 75-102.
- Botta 2015: Patrizia Botta, *Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (I): il Ms. Corsini 625*, in “RCIM”, 4, 2015, pp. 1-12.
- Cabo Aseguinolaza 1988: Fernando Cabo Aseguinolaza, *Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana*, in V. Beltrán (a cura di), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2-6 diciembre 1985)*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 225-30.
- Cacho 1994: María Teresa Cacho Palomar, *Poesías castellanas manuscritas en el fondo Ottoboniano de la Biblioteca Apostólica Vaticana*, in F. Cerdan (a cura di), *Homage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 111-20.
- Cacho 2001: María Teresa Cacho Palomar, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*, Alinea, Firenze, 2001, 2 voll.
- Cacho 2006: María Teresa Cacho Palomar, *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, Kassel, Reichenberger, 2006.
- Cacho 2009: María Teresa Cacho Palomar, *Manuscritos hispánicos de las bibliotecas de Parma y Bolonia*, Kassel, Reichenberger, 2009.
- Cacho 2012: María Teresa Cacho Palomar, *El Cancionero musical hispano de la Accademia dei Lincei*, in Á. Ezama Gil (a cura di), *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2012, pp. 593-604.
- Campo-Infantes-Rubio 1995: Victoria Campo, Victor Infantes, Marcial Rubio Árquez, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1995.
- Canavaggio 1990: Jean Canavaggio, *Madre la mi madre: textes et contextes*, in “Bulletin Hispanique”, 92, 1990, pp. 111-23.

- Cañedo-Arellano 1987: Jesús Cañedo, Ignacio Arellano, *Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, in *Id.* (a cura di), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro* (Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de Diciembre de 1986), Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 339-55.
- Caravaggi 1979: Giovanni Caravaggi, *Il "Romance del Zaragozano" secondo il "cancionerillo" inedito della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei*, in F. Alessio e A. Stella (a cura di), *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 195-210 [ora in *Id.*, *Agua secreta. Studi del Maestro sulla tradizione lirica iberica raccolti per il suo ottantesimo compleanno*, Pavia, Ibis, 2014, pp. 269-83].
- Caravaggi 1981: Giovanni Caravaggi, *Apostilla al "Testamento de Celestina"*, in "Revista de Literatura", 86, 43, 1981, pp. 140-51.
- Caravaggi 1989: Giovanni Caravaggi, *"Cancioneros" spagnoli a Milano*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- Carrasco Urgoiti 1956: María Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Madrid, Revista de Occidente, 1956.
- Carrasco Urgoiti 1963: María Soledad Carrasco Urgoiti, *Aspectos folklóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en España*, in "PMLA", 78, 1963, pp. 476-91.
- Carreira 1990a: Antonio Carreira, *Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea*, in "Voz y letra", 1, 2, 1990, pp. 15-142.
- Carreira 1990b: Antonio Carreira, *Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea*, in "Voz y letra", 2, 2, 1990, pp. 21-57.
- Carreira 1991: Antonio Carreira, *El ms. Chacón: a tal señor, tal honor*, in *Obras de Don Luis de Góngora. Manuscrito Chacón*, Madrid-Ronda, Real Academia Española-Caja de Ahorros, 1991, 3 voll., III, pp. IX-XXI.
- Carreira 1994: Antonio Carreira (ed.), *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1994.
- Carreira 1998: Antonio Carreira (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 voll.
- Carreira 2001: A. Carreira, *El manuscrito como transmisor de las humanidades en los Siglos de Oro*, in "Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas", 6, 1-2, 2001, pp. 21-46.

- Carreira 2005: Antonio Carreira, *Notas sobre el Nuevo Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica*, in “RDTP”, 60, 2, 2005, pp. 235-48.
- Carreira 2016: Antonio Carreira, *Problemas específicos en la edición del Romancero Nuevo*, in “Abenámar”, 1, 2016, pp. 71-8.
- Carreño 1979: Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979.
- Carreño 1998: Antonio Carreño (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Casas Rigall 1995: Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Catàleg Catalunya 1989-: Jaume Massó i Torrents, Jordi Rubió i Balaguer, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989-, vol. I (Mss. 1-154).
- Catálogo Barcelona 1958-69: Francisco Miguel Rosell, *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, Madrid, 1958-69, 4 voll.
- Catálogo Catalunya 2001: Alicia Cordón Mesa, *Pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya. Catálogo*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2001.
- Catálogo Escorial 1924-9: *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca del Escorial*, Madrid; San Lorenzo de El Escorial, Imprenta Helénica, 1924-9, 3 voll.
- Catalogo Evora 1850: Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, *Catalogo dos manuscritos da Bibliotheca Publica Eborensis*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1850, 4 voll.
- Catálogo Lázaro Galdiano 1998: Juan Antonio Yeves, *Manuscritos españoles de la biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero & Ramos, 1998, 2 voll.
- Catálogo Menéndez Pelayo 1957: Miguel Ferrando Artigas, Enrique Sánchez Reyes, *Catálogos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y Sociedad de Menéndez Pelayo, 1957, vol. I (*Manuscritos*).
- Catálogo MN 1998-2008: Pablo Jauralde Pou *et alii*, *Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, 1998-2008, 7 voll.

- Catálogo MN pliegos 1998: *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional, siglo XVII*, Madrid, Universidad de Alcalá-Biblioteca Nacional, 1998.
- Catálogo NYHS 1965-6: Antonio Rodríguez Moñino, *Catálogo de los manuscritos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV-XVII)*, 1965-6, 3 voll.
- Catálogo RAE 1991: *Catálogo de manuscritos de la Real Academia Española*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1991.
- Catálogo Real Biblioteca 1994: *Catálogo de la Real Biblioteca, Manuscritos*, tomo XI, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1994, 6 voll.
- Catálogo Roma 1956: José Gómez Pérez, *Manuscritos españoles en la Biblioteca Nacional Central de Roma*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1956.
- Catálogo Salamanca 1997: *Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, 2 voll.
- Catálogo Toledo 1942: Francisco Esteve Barba, *Biblioteca Pública de Toledo, Catálogo de la colección de manuscritos Borbon-Lorenzana*, Madrid, 1942.
- Catálogo Vaticana: Harold Grover Jones, *Hispanic manuscripts and printed books in the Barberini collection*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vol. I (*Manuscripts*).
- Catalogue London 1976: Pascual de Gayangos y Arce, *Catalogue of the manuscripts in the Spanish language in the British Library*, London, British Museum Publications, 1976, 4 voll.
- Catalogue Paris 1892: Arnold Morel Fatio, *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, Paris, Imprimerie Nationale, 1892.
- Cátedra 2002: Pedro Cátedra, *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.
- Ceserani-Zatti 2006: Remo Ceserani, Sergio Zatti (eds.), Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e cinque canti*, Torino, Utet, 2006.
- Chas Aguión 2002: Antonio Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación, 2002.
- Chevalier 1966: Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Bordeaux, Féret e fils, 1966.

- Chevalier 1968: Maxíme Chevalier, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.
- Chevalier 1998: Maxíme Chevalier, *El romancero ariostesco revisitado*, in “Bulletin Hispanique”, 100, 2, 1998, pp. 401-10.
- Cid 2007: José Antonio Cid, *El Cid de los Romances*, in J. M. Díez Borque (a cura di), *El Cid. Poesía y teatro*, 2007, pp. 51-70.
- Combet 1967: Louis Combet (ed.), Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Bordeaux, Féret, 1967.
- Combet 1971: Luis Combet, *Recherches sur le Refranero castillan*, Paris, Les Belles Letres, 1971.
- Corominas-Pascual 1954-7: Joan Corominas, José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, 6 voll.
- Cossío 1931: José María de Cossío, *Los toros en la poesía castellana. Estudio y antología*, Madrid, Compañía Ibero-americana de publicaciones, 1931, 2 voll.
- Cotarelo y Mori 1911: Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911.
- Cotarelo y Mori 1917: E. Cotarelo y Mori (ed.), Lope de Vega, *El abanillo*, in *Id. et alii, Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1916-30, 13 voll., III, pp. 1-32.
- Cuervo 1895-8: Rufino José Cuervo, *Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas*, in “Revue Hispanique”, 2, 1895, pp. 1-69 e 5, 1898, pp. 3-43.
- Cuervo 1998: Rufino José Cuervo *et alii*, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana. Continuado y editado por Instituto Caro y Cuervo Barcelona*, Herder, 1998, 8 voll.
- Dadson 2011: Trevor J. Dadson, *La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII*, in “Bulletin Hispanique”, 113, 2011, pp. 13-42.
- Damonte 1971: Mario Damonte (ed.), *Las Fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, Madrid, Real Academia Española, 1971, vol. XIII.
- De los Ríos 1969: Blanca De los Ríos (ed.), Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1969, I [1ª ed.: 1946-52, 3 voll.].
- Del Campo Tejedor 2004: Alberto del Campo Tejedor, *Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro*, in “eHumanista”, 4, 2004, pp. 119-57.

- Di Franco-Labrador 1992: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz (eds.), *El manuscrito 23/4/1 de la Biblioteca de don Bartolomé March*, "Bulletin Hispanique", 94, 1, 1992, pp. 293-325.
- Di Franco-Labrador 1993: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, *Tabla de los principios de la poesía española siglos XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University, 1993.
- Di Franco-Labrador 2003a: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, *Adiós a Petrarca: textos eróticos de Fray Melchor de la Serna: antología*, in "Canente", 5-6, 2003, pp. 17-140.
- Di Franco-Labrador 2007: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz (eds.), *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla, manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2007.
- Di Franco-Labrador 2008a: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz (eds.), *Dos cancioneros hispano-italianos: Patetta 840 y Chigi L. VI. 200*, Málaga, Universidad de Málaga, 2008.
- Di Franco-Labrador 2008b: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz (eds.), Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías (1580)*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2008.
- Di Franco-Labrador 2009a: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz (eds.), *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2009.
- Di Franco-Labrador 2011: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz (eds.), *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del S. XVI: Ms B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2011.
- Di Franco-Labrador 2015: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz (eds.), *Cartapacio de Pedro de Penagos (Real Biblioteca de Madrid, II-1581)*, Moalde, 2015.
- Di Franco-Labrador-Bernard 1997: Ralph A. Di Franco José J. Labrador Herraiz, Lori A. Bernard (eds.), *El manuscrito Fuentelsol (Madrid, Palacio II-973) con poemas de fray Luis de León, fray Melchor de la Serna, Hurtado de Mendoza, Liñán, Góngora, Lope y otros, seguido ahora de un apéndice con las poesías del Fraile Benito*, Cleveland, Cleveland State University, 1997.
- Di Franco-Labrador-Bernard 1999: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, Lori A. Bernard (eds.), *Romancero de palacio: (siglo XVI)*, Lakewood, Cleveland State University, 1999.

- Di Franco-Labrador-Bernard 2001: Ralph A. Di Franco José J. Labrador Herraiz, Lori A. Bernard (eds.), *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI: códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- Di Franco-Labrador-Bernard 2010: Ralph A. Di Franco José J. Labrador Herraiz, Lori A. Bernard, (eds.), *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron, con otras historias y poesías diferentes, de Pedro de Padilla*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.
- Di Franco-Labrador-Cacho 1988: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, María T. Cacho Palomar (eds.), *Cancionero de Pedro de Rojas*, Cleveland, Cleveland State University, 1988.
- Di Franco-Labrador-Frenk 1996: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, Margit Frenk Alatorre (eds.), *Cancionero sevillano de Nueva York*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- Di Franco-Labrador-López 2003: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, Antonio López Budia (eds.), *Cancionero sevillano de Lisboa: poesias varias de diversos autores em castelhano*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2003.
- Di Franco-Labrador-Montero 2006: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, Juan Montero (eds.), *Cancionero sevillano de Toledo: manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana)*, Biblioteca de Castilla-La Mancha, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Di Franco-Labrador-Morillo 2010: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, Ramon Morillo-Velarde Pérez (eds.), *Cancionero de Sebastián de Horozco*, Toledo, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010.
- Di Franco-Labrador-Parrilla 2008: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, Carmen Parrilla (eds.), *Cancionero de poesías varias: Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*, Almería, Universidad de Almería, 2008.
- Di Franco-Labrador-Rico 2006: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, José Manuel Rico García (eds.), *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Di Franco-Labrador-Zorita 1989: Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, C. Ángel Zorita (eds.), *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.

- Di Stefano 1967: Giuseppe Di Stefano, *Sincronia e diacronia nel Romanzero*, Pisa, Colombo Cursi, 1967.
- Di Stefano 2002-4: Giuseppe Di Stefano, *Finales de romances*, in “Archivo de filología aragonesa”, 59-60, 2, 2002-4, pp. 1959-72.
- Di Stefano 2010: Giuseppe Di Stefano (ed.), *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010.
- Díaz Mas 1993b: Paloma Díaz Mas, *Algo más sobre romances (y canciones) en ensaladas*, in “NRFH”, 41, 1, 1993, pp. 231-50.
- Díaz Roig 1986: Mercedes Díaz Roig, *Estudios y notas sobre el romancero*, México, Colégio de México, 1986.
- Díez de Revenga 1983: Francisco Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- Dumanoir 1998: Virginie Dumanoir, *De lo épico a lo lírico: los romances “mudados”, “contrahechos”, “trocados” y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo*, in “Críticón”, 74, 1998, pp. 45-64.
- Dumanoir 2003: Virginie Dumanoir, *Le Romancero courtois. Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Dumanoir 2016: Virginie Dumanoir, *El cerco de Zamora: un ciclo romanceril épico-histórico y cortesano*, in “Studia Zamorensia”, 15, 2016, pp. 117-50.
- Durán 1849-51: Agustín Durán, *Romancero general, ó Coleccion de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1849-51, 2 voll.
- Dutton 1990-1: Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1, 7 voll.
- Fernández-Ruiz 1965: César Fernández-Ruiz, *Ensayo histórico-biográfico sobre D. Pedro I de Castilla y D^a María de Padilla. El Real Monasterio y el Palacio de Astudillo: recuerdo de un gran amor*, Palencia, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1965.
- Foulché-Delbosc 1901: Raymond Foulché-Delbosc, *Séguedilles anciennes*, in “Revue Hispanique”, 8, 1901, pp. 309-31.
- Foulché-Delbosc 1920: Raymond Foulché-Delbosc, *Pour une édition des Argensola*, in “Revue Hispanique”, 48, 1920, pp. 317-496.

- Foulché-Delbosc 1925: Raymond Foulché-Delbosc (ed.), *Romancero de la Biblioteca Brancacciana*, in “Revue Hispanique”, 65, 1925, pp. 345-96.
- Frenk 1971: Margit Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*, México, El Colegio de México, 1971.
- Frenk 2003: Margit Frenk Alatorre, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, El Colegio de México, 2003, 2 voll.
- Frenk 2005: Margit Frenk Alatorre, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, FCE, 2005.
- Frenk 2006: Margit Frenk Alatorre, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Gabin 1980-4: Rosalind J. Gabin (ed.), *Cancionero del Bachiller Jhoan López. Manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980-4, 2 voll.
- Gallego Morell 1951: Antonio Gallego Morell (ed.), Francisco de Trillo y Figueroa, *Obras*, Madrid, CSIC, 1951.
- García de Diego 1970: Vicente García de Diego, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1970 [1ª ed.: 1924].
- García de Enterría 1973a: María Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1973, 2 voll.
- García de Enterría 1973b: María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.
- García de Enterría 1974a: María Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974, 3 voll.
- García de Enterría 1974b: María Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 2 voll.
- García de Enterría 1975a: María Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975.
- García de Enterría 1975b: María Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Viena*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975.
- García de Enterría 1976: María Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.

- García de Enterría 1977: María Cruz García de Enterría, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa, Giardini, 1977.
- García de Enterría 1982: María Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles en Bibliotecas Públicas de Portugal*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1982.
- García de Enterría 1995: María Cruz García de Enterría, *De romances y coplas. Edición y estudio*, in F. Carbó, J. Vicente Martínez, E. Miñano, C. Morenilla (a cura di), *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, Valencia, Universidad de Valencia, 1995, pp. 377-98.
- García de Enterría-Rodríguez Sánchez 2000: María Cruz García de Enterría, María José Rodríguez Sánchez de León, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. XVII). Catálogo*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2000.
- García Noblejas 1957-61: José Antonio García Noblejas, *Pliegos poéticos góticos*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-61.
- García Plaza-Amaro 2005: Manuel García Plaza, Aldara Amaro, *Noticias de una pequeña biblioteca. Literatura popular impresa, 3. Pliegos sueltos poéticos españoles y portugueses de los siglos XVIII y XIX*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005.
- García Plaza-Luis Iglesias 2002: Manuel García Plaza, Alejandro Luis Iglesias, *Noticias de una pequeña biblioteca. Literatura popular impresa, 2. Pliegos de villancicos de siglo XVII*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002.
- García Sánchez-González Dengra 2006: Concepción García Sánchez, Miguel González Dengra (eds.), Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna*, in A. de la Granja (a cura di), Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo*, Granada, Universidad de Granada, 2001-12, 12 voll., 2006, VI, pp. 29-116.
- García Valdecasas 1987: Amelia García Valdecasas, *El género morisco en las fuentes del romancero general*, Alzira, UNED, 1987.
- Garribba 2015: Aviva Garribba, *Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (II): il ms. Ottoboniano 2882*, in "RCIM", 4, 2015, pp. 47-59.
- Garrote Bernal 2001: Gaspar Garrote Bernal (ed.), Vicente Espinel, *Diversas rimas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.
- Garvín 2007: Mario Garvín, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2007.

- Glazer 1987: Mark Glazer, *A Dictionary of Mexican American Proverbs*, New York, Greenwood Press, 1987.
- Goldberg 1984: Rita Goldberg (ed.), *Poesías barias y recreación de buenos ingenios. Manuscrito 17556 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1984, 2 voll.
- Gómez Redondo 2016: Fernando Gómez Redondo (a cura di), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016.
- Goyri 1953: María Goyri de Menéndez Pidal, *Los romances de Gazul*, in “Nueva Revista de Filología Hispánica”, 7, 1953, pp. 403-16.
- Goyri-Menéndez Pidal 1957-78: María Goyri, Ramón Menéndez Pidal *et alii*, *Romancero tradicional de las Lenguas Hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí)*, Madrid, Gredos, 1957-78, 11 voll.
- Gracia Rivas 2003: Manuel Gracia Rivas, *El bachiller de Borja Pedro de Moncayo y las distintas ediciones de su “Flor de varios romances”*, in “Cuadernos de estudios borjanos”, 46, 2003, pp. 65-78.
- Gradín 1990: Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- Henríquez Ureña 1920: Pedro Henríquez Ureña, *Versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920.
- Herrera Vázquez 2006: Manuel Herrera Vázquez, *Notas sobre la recopilación y organización de materiales en los cancioneros de poesías varias del último tercio del siglo XVI*, in V. Beltrán, J Paredes (a cura di), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 375-418.
- Herrero Ruiz 2006: Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, *Cronología y usos del futuro de subjuntivo*, in M. Villayandre Llamazares (a cura di), *Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, León, Universidad de León, 2006, pp. 940-56.
- Higashi 2017: Alejandro Higashi, *La amplificación en el romancero erudito y artístico*, en J. Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alacant, Publicacions de la Universitat, 2017, pp. 159-79.
- Iglesias Recuero 2002: Silvia Iglesias Recuero, *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*, Madrid, Instituto Menéndez Pidal-Visor Libros, 2002.
- Infantes-Cátedra 1983: Victor Infante, Pedro Cátedra (eds.), *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, Valencia, Albatros, 1983.

- Iventosch 1975: Hermann Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1975.
- Jammes 1956: Robert Jammes, *L'Imitation Poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa*, in "Bulletin Hispanique", 58, 4, 1956, pp. 457-81.
- Jammes 1963: Robert Jammes (ed.), Don Luis de Góngora y Argote, *Letrillas*, París, Hispano-Americanas, 1963.
- Jammes 1967: Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- Jammes 1980: Robert Jammes (ed.), Luis de Góngora y Argote, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980.
- Janner 1943: Hans Janner, *La glosa española, estudio histórico de su métrica y de sus temas*, in "Revista de Filología Española", 27, 1943, pp. 181-232.
- Kenyon 1915: Herbert A. Kenyon, *Color symbolism in early spanish ballads*, in "Romanic Review", 6, 1, 1915, pp. 327-40.
- Labrador Herraiz 1989: José Julián Labrador Herraiz, *La novela en verso en los cancioneros manuscritos del siglo XVI*, in "Reales Sitios", 26, 100, 1989, pp. 49-60.
- Lapesa 1981: Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981 [1ª ed.: 1942].
- Lara Alberola 2006: Eva Lara Alberola, "Testamento de Celestina": una burla de la hechicera, in "Celestinesca", 30, 2006, pp. 43-88.
- Lara Alberola 2010: Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2010.
- Lara Garrido 1988-: José Lara Garrido (ed.), *Cancionero antequerano, I. Variedad de sonetos*, Málaga, Diputación Provincial, 1988-.
- Lara Garrido 2009: José Lara Garrido, *Prolegómenos para una relectura desde el Furioso del "Romance de Angélica y Medoro" de Góngora*, in P. Tanganelli (a cura di), *La tela de Ariosto. El "Furioso" en España: traducción y recepción*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 51-99.
- Laskaris 2005: Paola Laskaris, *El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*, Málaga, Universidad, 2005.

- Lida de Malkiel 1974: María Rosa Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, London, Tamesis, 1974.
- Lihani 1956: John Lihani, *The Meaning of Spanish "Carillo"*, in *"Modern Philology"*, 54, 2, 1956, pp. 73-9.
- López Estrada 1956: Francisco López Estrada, *La conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los siglos de oro*, Sevilla, GEHA, 1956.
- López Estrada 1974: Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- López Suárez 1989: Mercedes López Suárez (ed.), Francisco de Figueroa, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Macpherson 1985: Ian Macpherson, *Secret Language in the "Cancioneros": Some Courtly Codes*, in *"Bulletin of Hispanic Studies"*, 62, 1985, pp. 51-63.
- Madroñal 2004: Abraham Madroñal, *"Entre alegre esperanza y triste olvido". Versos inéditos de Juan Batista de Vivar en la Biblioteca Riccardiana de Florencia*, in *"Anales Cervantinos"*, 36, 2004, pp. 101-64.
- Marín Cobos 2016: Almudena Marín Cobos, *Edición y estudio de las "Poesías Varias" de Francisco de Trillo y Figueroa*, Tesi dottorale, Università di Cordova, 2016.
- Marini 2015: Massimo Marini, *Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (III): il Ms. Corsini 970*, in *"RCIM"*, 4, 2015, pp. 60-77.
- Márquez Villanueva 1993: Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Martí Grajales 1905-12: Francisco Martí Grajales (ed.), *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1905-12, 4 voll.
- Martín A. 2003: Adrienne L. Martín, *Fray Melchor de la Serna y la novela erótica en verso*, in *"Canente"*, 5-6, 2003, pp. 163-82.
- Martín F. 1993: Francisco J. Martín (ed.), Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, Barcelona, Puvill Libros, 1993.
- Martínez Góngora 2014: Mar Martínez Góngora, *Los romances africanos de Luis de Góngora y la presencia española en el Magreb*, in *"Calíope"*, 19, 1, 2014, pp. 77-102.

- Martínez Ruiz 2010: Juan Martínez Ruiz, *La indumentaria de los moriscos según Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra*, in “Cuadernos de la Alhambra”, 3, 1967, pp. 55-124.
- Martínez Torner 1935: Eduardo Martínez Torner, *Temas folklóricos: música y poesía*, Madrid, Faustino Fuentes, 1935.
- Martínez Torner 1966: Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.
- Masera 1997: Mariana Masera, *El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético*, in A. M. Beresford (a cura di), «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 387-98.
- Masera 2000: Mariana Masera, “*Fue a la ciudad mi morena, si me querrá cuando vuelva?*”: *La voz masculina en la antigua lírica tradicional*, in “Medievalia”, 31, 2000, pp. 47-57.
- Masera 2001: Mariana Masera, “*Que non dormiré sola non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul Editorial, 2001.
- Masera 2008: Mariana Masera, *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica: el deseo como transgresión*, in N. Rodríguez Valle, M. T. Ruiz, G. Nava (a cura di), *Homenaje a Margit Frenk*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 113-23.
- Masera 2010: Mariana Masera, *Canciones híbridas: la voz femenina popular y el travestimiento poético culto*, in L. Walde Mohen, C. Company, A. González (a cura di), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México, Colegio de México, 2010, pp. 219-48.
- Masera 2011: Mariana Masera, *Desire and Transgression in the Female Voice of Early Popular Lyric*, in X. de Ros, G. Hazbun (a cura di), *A Companion to Spanish Women's Studies*, Woodbridge, Tamesis, 2011, pp. 41-54.
- Mateo 1993: Ramón Mateo Mateo, *El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI*, in “RILCE”, 9, 1, 1993, pp. 20-43.
- Mauriello 1988: Adriana Mauriello (ed.), Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, Roma, Salerno Editrice, 1988, 2 voll.
- McGrady 1974: Donald McGrady (ed.), Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1974.

- McGrady 1978: Donald McGrady, *The story of the painter and his little lamb*, in “The-saurus”, 33, 3, 1978, pp. 357-406.
- Mele-Bonilla 1904: Eugenio Mele, Alfonso Bonilla San Martín, *Dos cancioneros es-pañoles*, in “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 10, 1904, pp. 162-76 e 408-17.
- Menéndez Pidal 1952: Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica espa-ñola*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952 [1ª ed.: 1904].
- Menéndez Pidal 1953: Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 voll.
- Menéndez Pidal 1961: Ramón Menéndez Pidal, *Pliegos poéticos españoles de la Uni-versidad de Praga*, Joyas bibliográfica, Madrid, 1961.
- Menéndez Pidal 1973: Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- Miola 1899: Alfonso Miola, *Un cancionero manoscritto brancacciano*, in J. Valera (a cura di), *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado: estu-dios de erudición española*, Madrid, Librería General de V. Suarez, 1899, II, pp. 683-92.
- Miola 1899-1900: Alfonso Miola, *Catalogo topografico descrittivo dei Manoscritti della Biblioteca Brancacciana*, 1899-1900, 3 voll. (catalogo manoscritto).
- Molina Huete 2005: B. Molina Huete (ed.), *Flores de poetas ilustres*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Montesinos 1952-3: José Fernández Montesinos, *Algunos problemas del Romancero nuevo*, in “Romance Philology”, 6, 1952-3, pp. 231-47.
- Montesinos 1952a: José Fernández Montesinos, *Algunas notas sobre el romancero “Ramillete de flores”*, in “Nueva Revista de Filología Hispánica”, 6, 1952, pp. 352-78.
- Montesinos 1952b: José Fernández Montesinos, *Notas a la primera parte de Flor de romances*, in “Bulletin Hispanique”, 54, 3-4, 1952, pp. 386-404.
- Montesinos 1954: José Fernández Montesinos (ed.), Pedro Arias Pérez, *Primavera y flor de los mejores romances (Madrid, 1621)*, Valencia, Castalia, 1954.
- Montesinos 1967: José Fernández Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1967.

- Montesinos 1968: José Fernández Montesinos, Lope de Vega, *Poesías líricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 [1ª ed.: 1925-6].
- Montoto 1921: Luis Montoto Rautenstrauch, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, Sevilla, Gironés, 1921, 2 voll. [1ª ed.: 1911].
- Morales Blouin 1981: E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981.
- Morley-Bruerton 1968: S. G. Morley, C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. spa. a cura di M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- Mortenson 1998: Barbara J. Mortenson (ed.), *Critical Editions of Spanish Artistic Ballads (Romancero artísticos) 1580-1650. Jardín de amadores (1611)*, Leweston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1998.
- Navarro Tomás 1995: Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Editorial Labor, 1995 [1ª ed.: New York, Syracuse, 1956].
- Olinger 1985: Paula Olinger, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985.
- Osuna 2000: Immacolata Osuna (ed.), *Poética Silva: un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, 2 voll.
- Palencia 1957: Ángel González Palencia (ed.), *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, Madrid, Aldus, 1957.
- Pardo Lesta 1999: Rubén Pardo Lesta, *Sobre poética y retórica: la relación entre imitación, género y estilo en la obra de Francisco de Trillo y Figueroa*, in C. Strosetzki (a cura di), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 20-24 de julio de 1999)*, Vervuert, Iberoamericana, 1999, pp. 954-63.
- Pastor Pérez 1998: Loudes Pastor Pérez, *La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma*, in P. M. Piñero (a cura di), *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998, pp. 257-75.
- Pedraza Jiménez 2003: Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Pérez Gómez 1953: Antonio Pérez Gómez, *El romancero de don Alvaro de Luna (1540-1800)*, Valencia, "...la fonte que mana y corre...", 1953.

- Pérez Lasheras 2010: Antonio Pérez Lasheras, *Las "montañas de Jaca", algunos romances y el Quijote*, in M. C. Marín Pina (a cura di), *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza-Alcalá de Henares, Prensas Universitarias de Zaragoza-Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, 2010, pp. 287-314.
- Pérez López 2007-9: José Luis Pérez López, *Nuevos poemas atribuibles a Pedro Liñán de Riaza (con un estudio de las obras de Gabriel Lasso de la Vega)*, in *Voz y Letra*, 18, 1, 2007, pp. 99-139 e 20, 2, 2009, pp. 67-118.
- Periñán 1979: Blanca Periñán, *Poeta ludens. "Disparate", "perqué", y "chiste" en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979.
- Periñán 2006: Blanca Periñán, *Más sobre glosas de romances*, in P. Cátedra (a cura di), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR, 2006, pp. 95-109.
- Piacentini 1984: Giuliana Piacentini, *Romances en ensaladas y géneros afines*, in "El Crotalón", 1, 1984, pp. 1135-73.
- Piacentini 1990: Giuliana Piacentini, *Una lectura de las glosas del Romance de Belerma*, in E. Rodríguez Cepeda (a cura di), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, I, pp. 153-64.
- Piacentini-Periñán 2002: Giuliana Piacentini, Blanca Periñán (eds.), *Glosas de romances viejos: siglo XVI*, Pisa, ETS, 2002.
- Pini 2001: Donatella Pini (ed.), *El cancionero bilingüe de Padua (ms. 1526, Biblioteca Universitaria)*, in P. Botta, C. Parilla Garcia, J. I. Pérez Pascual (a cura di), *Canzonieri iberici*, Noia, Texosoutos-Università di Padova-Universidad de la Coruña, 2001, 2 voll., II, pp. 331-4.
- Pintacuda 2005: Paolo Pintacuda (ed.), *"Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana" compilato da Alonso de Navarrete (ms. 263 della Biblioteca Classense di Ravenna)*, Pisa, ETS, 2005.
- Porcar Miralles 1993: Margarita Porcar Miralles, *La oración condicional. La evolución de los esquemas verbales condicionales desde el latín al español actual*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1993.
- Porteiro Chouciño 2007: Ana María Porteiro Chouciño (ed.), Lope de Vega, *Del monte sale quien el monte quema*, Santiago de Compostela, Universidad, 2007.

- Quirós de los Ríos-Rodríguez Marín 1896: Juan Quirós de los Ríos, Francisco Rodríguez Marín (eds.), *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España ordenada por D. Juan Antonio Calderon*, Sevilla, Basco, 1896.
- Randolph 1982 Julian F. Randolph (ed.), Pedro Liñán de Rianza, *Poesías*, Barcelona, Puvill Libros, 1982.
- Randolph 1984: Julian F. Randolph, *Obras mal atribuidas a Liñán de Rianza*, in “Anuario de Letras”, 22, 1984, pp. 111-34.
- Randolph 1988: Julian F. Randolph, *Anthology of the romancero nuevo (1580-1600)*, New York, Peter Lang, 1988.
- Reig 1947: Carola Reig Salvá, *El cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, Madrid, CSIC, 1947.
- Rennert-Castro 1968: Hugo Albert Rennert, Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1968 [1ª ed.: 1919].
- Restori 1899: Antonio Restori (ed.), *Poesie spagnuole appartenute a Donna Ginevra Bentivoglio*, in J. Valera (a cura di), *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, 2 voll., II, pp. 455-85.
- Riera Guilera 1975: Carmen Riera Guilera, *Un curioso jardín de Lope: notas al romance “Hortelano era Belardo”*, in “Papeles de Son Armadans”, 231, 1975, pp. 213-26.
- Riesco Terrero 1983: Ángel Riesco Terrero, *Diccionario de abreviaturas hispanas de los siglos XIII al XVIII: con un apéndice de expresiones y fórmulas jurídico-diplomáticas de uso corriente*, Salamanca, Varona, 1983.
- Rodado Ruiz 2000: Ana María Rodado Ruiz, *“Tristura conmigo va”: Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Rodríguez López-Vázquez 1985: Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), *Andrés de Claramonte, Púsoseme el sol, saliome la luna*, Kassel, Reichenberger, 1985.
- Rodríguez-Moñino 1957: Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), *Las Fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, Madrid, Real Academia Española, 1957, 12 voll.
- Rodríguez-Moñino 1961: Antonio Rodríguez-Moñino, *Los pliegos poeticos de The Hispanic Society of America (siglo XVI). Noticia bibliográfica*, New York, Hispanic Society of America, 1961.

- Rodríguez-Moñino 1962: Antonio Rodríguez-Moñino, *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos, 1962.
- Rodríguez-Moñino 1963: Antonio Rodríguez-Moñino, *Los cancionerillos de Munich (1589-1602) y las series valencianas del romancero nuevo. Noticias bibliográficas*, Madrid, Estudios Bibliográficos, 1963.
- Rodríguez-Moñino 1965: Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1965.
- Rodríguez-Moñino 1966: Antonio Rodríguez-Moñino, *Cristóbal Bravo, poeta ciego del siglo XVI. Intento bibliográfico (1572-1963)*, Valladolid, 1966.
- Rodríguez-Moñino 1967: Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), *Romancero historiado (Alcalá 1582)*, Madrid, Castalia, 1967.
- Rodríguez-Moñino 1968: Antonio Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1968.
- Rodríguez-Moñino 1969: Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), *La silva de romances (Barcelona, 1561)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1969.
- Rodríguez-Moñino 1973-8: Antonio Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Castalia, 1973-8, 4 voll.
- Rodríguez-Moñino 1976a: Antonio Rodríguez-Moñino, *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro. Doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, Barcelona, Ariel, 1976.
- Rodríguez-Moñino 1976b: Antonio Rodríguez-Moñino, *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina (siglo XVI)*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- Rubio Árquez 2006: Marcial Rubio Árquez, *Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular*, in P. Cátedra (a cura di), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR, 2006, pp. 241-51.
- Sainz 1946: Federico Carlos Sainz de Robles, *El epigrama español (del siglo I al XX)*, Madrid, Aguilar, 1946.
- Sánchez Jiménez 2015: Antonio Sánchez Jiménez (ed.), Lope de Vega Carpio, *Romances de juventud*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Sánchez Mariana 1991: Manuel Sánchez Mariana, *Las obras de don Luis de Góngora reconocidas y comunicadas con él por don Antonio Chacón: historia y descripción*

- de los manuscritos, in *Obras de Don Luis de Góngora. Manuscrito Chacón*, Madrid-Ronda, Real Academia Española-Caja de Ahorros, 1991, 3 voll., II, pp. IX-XIII.
- Sánchez Romeralo 1969: Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969.
- Sánchez-Prieto 2011: Pedro Sánchez-Prieto Borja, *La edición de textos españoles medievales y clásicos. Criterios de presentación gráfica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011.
- Scoles-Ravasini 1996: Emma Scoles, Ines Ravasini, *Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della "glosa"*, in A. Ménendez Collera, V. Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 615-31.
- Segarra 1862: Tomás Segarra, *Poesías populares*, Leipzig, Brockhaus, 1862.
- Seniff-Wright 1989: Dennis P. Seniff, Diane M. Wright, *An edition of the "Entierro de Celestina" based on Biblioteca Estense (Modena, Italy) Codice Campori 428*, in "Celestinesca", 13, 2, 1989, pp. 59-70.
- Severin 2016: Dorothy Sherman Severin (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 2016 [1ª ed.: 1987].
- Simón Díaz 1972: José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1972, 16 voll. (voll. IV-XVI relativos al Siglo de Oro).
- Sinicropi 1995: Giovanni Sinicropi (ed.), Giovanni Sercambi, *Novelle*, Torino, Le Lettere, 1995, 2 voll.
- Spitzer 1962: Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1962.
- Steunau-Knapp 1975-8: Jacqueline Stenau, Lothar Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975-8.
- Terradas 2003: José Carlos Terradas, *La malmaridada. El goce en la imposición*, in "Anales de la Universidad Metropolitana", 3, 1, 2003, (Nuova serie), pp. 105-20.
- Terradas 2007: José Carlos Terradas, *Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos*, in "Hesperia. Anuario de Filología Hispánica", 10, 2007, pp. 207-22.
- Tomassetti 2008: Isabella Tomassetti, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008.

- Tomassetti 2017: Isabella Tomassetti, *Cantaré según veredes. Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- Trombetta 2002: Vincenzo Trombetta, *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*, Napoli, Vivarium, 2002.
- Valdeón Baroque 2001: Julio Valdeón Baroque, *El Cid en su contexto histórico*, in G. Santonja (a cura di), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, pp. 43-57.
- Vega Carney 1974: Carmen M. Vega Carney, *Los romances de cautivos y los romances moriscos gongorinos: semejanzas y diferencias*, in “Romance Notes”, 19, 1977-8, pp. 62-6.
- Volpi 2005: Caterina Volpi, *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze*, in “Storia dell’arte”, 112, 2005, pp. 119-48.
- Wardropper 1980: Bruce Wardropper, *Meaning in Medieval Spanish Folk Song*, in W. T. H. Jackson (a cura di), *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry*, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 176-93.
- Whinnom 1981: Keith Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University, 1981.

INDICI

Indice dei testimoni con testi presenti in Br

Si indicano, di seguito, i testimoni con cui Br condivide attestazioni, distinti in manoscritti (in ordine alfabetico e, eventualmente, numerico) e stampe (in ordine cronologico e, eventualmente, alfabetico; in ultimi i testimoni privi di data), seguiti dai componimenti condivisi, indicati mediante il corrispondente numero romano. Si precisa che l'indice include i soli testimoni aurei considerati in sede di apparato, ad eccezione dei casi di tradizione indiretta ivi collazionati.

Manoscritti

AA, II: XXIX, XXXIII.	MN 3214: XXXIII.
BC 2055: II, LXIX.	MN 3795: XXIX.
BC 2056: XXIX.	MN 3796: V, XXIV.
BU 125: XXXI, XXXIX, XLVI, LXII.	MN 3884: XXXVIII.
BaP: V.	MN 3915: XI, XV, XVII, XXII, XXIV, XXVI, XXVIII, XLIX, LIV, LV.
BeBL 143/86: XXXIII.	MN 3924: XXVIII, L.
CP 74: V, XV, XXII, XXIV, XXIX, LIV, LXIII.	MN 3940: LXIX.
FML 791: LIX.	MN 3948: II, LXIX.
FN 353: X, XXII.	MN 3972: XXIV.
FN 614: XXII.	MN 3985: XXVI.
LB 10257: LXXII.	MN 4051: XLVIII.
LB 10328: LXX.	MN 4054: XXXIII.
LB 18706: XXXIII.	MN 4072: XXIV.
LB 18786: LXIX.	MN 4075: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
LiA 47 VI 10/13: XXII.	MN 4104: XXXIII.
LiTT 1818: V.	MN 4117: XXXIII.
ME C III 22: LXXI.	MN 4118: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
MEH: XXII.	MN 4127: I, V, XXXI, XXXV, XLI, XLIII, XLVIII.
MLG M 7 3 21: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.	MN 4130: XV, XXII, XXIV, XXIX.
MLG M 7 3 22: XV, XXII, XXIV, XXIX.	MN 4141: XXXIII.
MMP E 16 TB: V, XV, XXII, XXIV.	MN 4271: XXXIII.
MN 2340: I.	MN 5566: XXV.
MN 2856: XXXIII.	MN 8645: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
MN 2883: XXXIII.	MN 10293: II, LXIX.
MN 2892: XV, XXII, XXIV, XXIX.	MN 11318: V.
MN 3168: XVI, XXII, XXVI, L, LIV, LV.	MN 17556: II, IV, XI, XIV, XV, XVII, XX, XXII, XXIV, XXXII, XLVII, LII, LIV, LXIX.

MN 17557: II, V, XXIX, XXX, XXXI, XXXVI, LV, LXIV.
 MN 18986: II, LXIX.
 MN 19003: V, XV, XXII, XXIV.
 MN 19004: XXIX.
 MN 22028: L.
 MN 22217: V.
 MN 22585: XV, XXII, XXIV.
 MN 22845: V, XV, XXII, XXIV.
 MN 22852: LXI, LXVIII.
 MN M 1370-2: XXXVI, XLVI.
 MN*ch*: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
 MP 812: II, XXXIII, LXIX.
 MP 973: XIV, XV, LII, LXIX.
 MP 996: II, IV, XIV, XV, XXXI, XXXII, XXXIII, XLVI, XLVII, L, LIV, LXIX.
 MP 1148: LXIX.
 MP 1579: XXVII.
 MP 1580: XLIX.
 MP 1581: IX, X, XI, XIV, XV, XVI, XVII, XX, XXI, XXIV, XXXVI, LII, LXX.
 MP 1587: XXVIII, XXXVIII, L.
 MP 2801: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
 MRAE RM 6633: XXIV.
 MRAE RM 6790: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
 MRAE RM 6791: XV, XXII, XXIV, XXIX.
 MRAE RM 6898: XXXIII.
 MRAE RM 6946: II, LXIX.
 MRAH 9 5814: XXIV.
 MaM 404: XV, XXII, XXIV.
 MaM 606: V, XV, LIV, LXIII.
 MaM B90 V1 26: II, LXIX.
 MiN AC VIII 7: XXII, LXI, LXVIII.
 MiT 1001: XXXVIII.
 MoE Alfa Q 8 21: XXII.
 MoE Alfa R 6 4: XXII.
 MoE Gamma X 5 45: LI.
 NYHS B2334: VII (=LVI), XV, XXIV, LIV, LV.
 NYHS B2360: XV, XXII, XXIV, XXIX.
 NYHS B2362: XV, XXII, XXIV, XXIX.
 NYHS B2384: XXII, XXIV, XXIX.
 NYHS B2425: XXXIII.
 NYHS B2465: V, IX, XV, XXII, XXIV, XXIX.
 NYHS B2482: II, LXIX.
 NYHS HC411 27: V.
 NaN I E 49: XXXIII.
 NaN XVII 30: XXXIII.
 NaN Br II A 12: XXIV.
 OB 136: V.
 PP 1506: XI, LIX.
 PaC: V, XV, XXII, XXIV.
 PeBMC: XV, XXII, XXIV.
 PeU 182: XXXIII.
 PeU 184: XXXIII.
 PeU 187: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
 PeU 192: XXXIII.
 RC 625: XLVIII.
 RC 970: XXVI, L.
 RV 840: V, XI, XXXIV, XXXVIII, LX.
 RV 2882: X, XI, XIV, LIX.
 RV L VI 200: V, XXXV, LXII.
 RaCl 263: XIV, XX, XXVI, LXIX.
 SASP: XLVIII.
 SSC B 3 9: XV, XXII, XXIV, XXIX.
 SU 247-9: I, XXXIII.
 SaMP 154: XXXIII.
 SeCC 58 2 15: XXIX.
 TP 521: XXXIII.
 ToR: V.
 ToU 1-14: XLVI, LXI.
 V: V, XV, XXII, XXIV.
 WN 10313: V.

Stampe

- 1583 *padr*: XXVII, LI.
1589 *fl*: XV, XXII, LII, LIV.
1591 *esp*: LXXI.
1591 *fl*-2: V, XV, XVII, XXII, XXIV, LII, LIV.
1592 *fl*-2^{III}_{app}: I.
1592 *f3_{flo}*: V, XI, XLVIII.
1592 *f4*-5: VII (=LVI), XX, XLIII, LXIII.
1592 *qvr1_a*: XLVI, XLVIII.
1592 *ren*: XXIV.
1593 *f3_{mey}*: V, XI, XLVIII.
1593 *f3_{mon}*: I, II, XXXI, XXXVI, XLVI.
1593 *qvr1_b*: I.
1593 *qvr2*: LXII.
1593 *qvr5_a*: IV.
1593 *qvr8*: V.
1593 *rf4*: I, XIV, XXXI, XXXVI, XXXVIII, XLI, XLII.
1593 *rf5*: VII (=LVI), XX, XLVI.
1593 *rf6*: XXXVIII, XL.
1594 *f6*: XIV, XXXVIII, XL, XLI, XLII.
1594 *ql7_a*: XLIII.
1594 *ql7_b*: XLIII.
1595 *f7*: X, XXXV, LX, LXIV, LXVI.
1595 *qvr7_a*: XLVI.
1596 *f8*: XXXIX, XLVI, LXIX.
1596 *gut*: LXIII.
1596 *qvr1_c*: XXX.
1596 *qvr1_d*: XXIX.
1597 *f9*: XIV.
1597 *test*: L.
1600 *rg*: I, II, VII (=LVI), X, XIV, XV, XVII, XX, XXII, XXIV, XXXI, XXXV, XXXVI, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII, XLVI, LII, LIV, LX, LXIII, LXIV, LXVI, LXIX.
1602 *fl2*: XXIX, XXXIII.
1602 *qvr4*: XLVIII.
1604 *rg^{III}*: XXIX, XXXIII.
1604 *xp*: XXIV.
1607 *qn*: V.
1611 *jar*: V, X, XV, LXIV.
1613 *cerv_{el celoso}*: LXI, LXVIII.
1615 *cerv_{la entretenida}*: LXI, LXVIII.
1618 *lab*: XXXIII, LXIX.
1626 *tes*: LXVI.
1627 *vic*: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
1629 *prim2*: XXXIII, XXXVIII.
1633 *hoz*: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
1634 *arg*: XXXIII.
1634 *dp*: V, XV, XXII, XXIV, XXIX.
1635 *am*: LXXII.
1646 *crn*: V.
(s.a.) *qvr7_b*: I.

Indice metrico

Si offre di seguito un elenco sintetico delle forme metriche attestate nel *cancionero*, seguito dai corrispondenti componimenti ad esse ascrivibili, indicati dal numero romano adottato nella presente edizione; per i *romances* e *romancillos* tale numero è seguito da una *e* minuscola corsiva in pendice ad indicare l'eventuale presenza di *estribillo*. Le *ensaladas* (XIV, XXV, XL, L) vengono indicizzate differenziando il componimento principale (indicato dal solo numero romano) dai testi in esso incorporati (contraddistinti da una lettera minuscola in tondo progressiva accanto al numero romano); in caso di polimetria (XXV, L), lo stesso componimento si incontra indicizzato più volte, in corrispondenza delle rispettive forme metriche che lo compongono.

Per una trattazione più dettagliata delle forme metriche indicizzate, dei rispettivi generi in cui esse vengono adottate, e per ulteriori informazioni relative ai versi, agli schemi rimici e alle strutture strofiche di ciascun componimento si rinvia al paragrafo introduttivo *Generi e forme* e ai commenti ai singoli testi.

arte menor:

copla castellana: XXXVII.

copla de arte menor: LXXII.

copla real: LIa.

décima espinela: XXXIII.

estribote: XIX, LIX.

quartina assonanzata: XXVa.

quintilla: IX, XXV, L, LI.

redondilla: VIII, XVIII, XXI, XXV, XXVb, XXXIV, XXXVIII, L.

redondilla menor: VI, XII, XXVd.

romancillo: III, XIV, XXII_e, XXIV, XL, XLII, XLIV_e, LXII, LXIV_e, LXV, LXIX.

romance: I, II, IV, V, VII, XI_e, XIII, XV, XVII, XX_e, XXVII, XXXI_e, XXXII_e, XXXV_e, XXXVI_e, XXXIX, XLI_e, XLIII, XLVI_e, XLVII, XLVIII, XLIX_e, L, LII, LIV, LV_e, LVI, LX, LXIII_e, LXVI.

villancico: X, XIVa, XVI, XXIII, XXIX, XXX, XLa, XLV, La, LIII, LVII, LVIII, LXI, LXVII, LXVIII, LXX.

arte mayor:

distico di endecasillabi saffici: XXVc.

quartina di endecasillabi galego-portoghesi: XXVIII.

terzina di endecasillabi incatenati: XXVI, LXXI.

Indice dei primi versi

Il presente incipitario include sia gli *incipit* delle *letras* introduttive (in corsivo) che della prima delle strofe del componimento che se ne sviluppa. Discorso analogo vale per i componimenti inseriti nelle *ensaladas*, indicizzati singolarmente, con rinvio al componimento principale. L'incipitario include, inoltre, il riferimento, posto in corsivo, agli *estribillos* di *romances* e *romancillos* (per questi ultimi solo se privi di *cabeza*). I *romances* vengono indicati mediante i primi due versi. Qualora un componimento sia attestato, in uno dei testimoni collazionati, con alcune varianti nell'*incipit*, si indicizza anche quest'ultimo (modernizzandone la grafia) con rinvio all'*incipit* del testo di Br. Si indica, per ciascun componimento, il numero progressivo assegnato nella presente edizione e la pagina in cui si incontra la trascrizione del testo.

	num.	pag.
A la sombra de un aliso/ junto al Duero caudaloso	XLIX	135
A la vista de Tarifa/ poco más de media legua	LXIII	156
A sombras de un verde aliso (vedi: A la sombra de un aliso)		
A ti, Venus, invoco solamente	XXVI	98
Agora, Tirsi, qu'el tiempo/ toma residencia al alma	XXXII	110
Ahora vuelvo a templaros/ desconcertado instrumento	I	54
Al camino de Toledo/ adonde dejó empeñada	XXXI	108
<i>Alarga, morenica, el paso</i> (sviluppato in: Tardáis tanto en remediar)	LVIII	151
<i>Alarma, alarma, alarma</i> (vedi: A la vista de Tarifa)		
Alegre porque moría/ en la fee de su tormento	XX	86
Amor arraigado (vedi: <i>No me aprovecharon</i>)		
<i>Aquel pajarillo</i> (sviluppato in: Yo le vi entre rejas)	LXII	155
Aquel rayo de la guerra/ alférez mayor del reino	XV	79
Aquella bella aldeana/ conocida en su belleza	XLI	122
«¡Arriba!» gritaban todos/ los que dan asalto a Baza	XXXVI	115
Aunque tus amigos (vedi: <i>Si de amor te dicen</i>)		
¡Ay, memoria amarga!	LXV	160
<i>Bella pastorcica</i> (sviluppato in: Pastorcica hermosa)	XXX	108
<i>Bella pastorcilla</i> (vedi: <i>Bella pastorcica</i>)		
<i>Bella pastorcita</i> (vedi: <i>Bella pastorcica</i>)		
<i>Bien haya 'quel que no cura</i> (sviluppato in: Quien trátare a ley de Coria)	XXV	93
Bien pensara quien me oyere	XXXIII	111
<i>Carillo, a risa provoca</i> (sviluppato in: Entrando una tarde a vella)	XVIII	84

Celestina, cuya fama	L	136
Como es el amor (vedi: <i>Madre, la mi madre</i>)		
¿Cómo me dejáis, señora? (sviluppato in: Mal se lograrán mis días)		
(in: Celestina, cuya fama)	La	138
Con tal donaire adereza (vedi: <i>Tanta gracia y lustre reina</i>)		
Cu- (vedi: Qu-)		
De la armada de su rey/ a Baza daba la vuelta	LIV	145
De la arrugada corteza/ de una haya, borraba Filis	VII	67
	LVI	148
De las montañas de Jaca (vedi: Por las montañas de Jaca)		
¡Dejadme llorar! (vedi: La más bella niña)		
Dícenme, Amor, que has vencido (vedi: <i>Ten, Amor, el arco quedo</i>)		
Domingo, por la mañana/ quando el claro sol salió	LXVI	161
Doña Blanca está en Sidonia/ contando su historia amarga	XVII	83
<i>Dulce Filis, si me esperas</i> (sviluppato in: Si fías en mis amores)	XXXVIII	118
<i>Dulce Nicis, si me esperas</i> (vedi: <i>Dulce Filis, si me esperas</i>)		
<i>Dura, pensamiento</i> (sviluppato in: Pensamiento extraño)	LIX	151
¡Echa acá la barca, ahó! (vedi: En su balcón una dama)		
El aspereza qu'el rigor del cielo	LXXI	169
El pecho se abrasa (vedi: <i>La del abanillo</i>)		
<i>El que más amaba, madre</i> (sviluppato in: Madre mía, el que yo amaba)	LXX	168
En el más soberbio monte/ que en los cristales del Tajo	XLVI	129
<i>En justas de amor</i> (sviluppato in: Si el que fee mantiene)	VI	66
En su balcón una dama/ que engañó el traidor Bireno	XI	71
Entrando una tarde a vella (vedi: <i>Carillo, a risa provoca</i>)		
<i>Eres niña y has amor</i> (sviluppato in: Si al ciego dios te ofreciste)		
(vedi: Riñó con Juanilla)	XIVa	78
<i>Fue a la ciudad mi morena</i> (vedi: Aquella bella aldeana)		
Galanes y caballeros/ que de amor seguís el bando	XXVII	103
Haciendo fiestas la corte/ del gran rey Philipu d'Austria	XIII	74
Hazme, niña, un ramillete/ de flores de tu jardín	IV	62
<i>Jilguerillo mío</i> (sviluppato in: Una pajarilla hermosa)	LV	146
<i>Jilguerito mío</i> (vedi: <i>Jilguerillo mío</i>)		
Junto a esta laguna	XL	120
<i>La del abanillo</i> (sviluppato in: El pecho se abrasa)	XII	73
La del escribano	LXIX	166
La más bella niña	XXII	88
La más linda niña (vedi: La más bella niña)		
La prenda que me dejastes (vedi: <i>Tiniendo de vos tal prenda</i>)		
Las altas paredes (vedi: <i>Madre, la mi madre</i>)		
<i>Madre, la mi madre</i> (sviluppato in: Como es el amor)	LXI	154

<i>Madre, la mi madre</i> (sviluppato in: Las altas paredes)	LXVIII	164
<i>Madre, la mi madre</i> (vedi: <i>Rogáselo, madre</i>)		
<i>Madre mía, el que yo amaba</i> (vedi: <i>El que más amaba, madre</i>)		
<i>Madre, una sagala</i> (vedi: <i>Madre, una serrana</i>)		
<i>Madre, una serrana/ de buen parecer</i>	III	60
<i>¡Mal hayan mis ojos!</i>	XLII	123
<i>Mal se lograrán mis días</i> (vedi: <i>¿Cómo me dejáis, señora?</i>)		
<i>Malo me siento</i> (vedi: <i>Alegre porque moría</i>)		
<i>Mira che de mí me olvido</i> (vedi: <i>Niña, acuérdate de mí</i>)		
<i>Muerte, si te das tal prisa/ en llevarme a mi Zerbino</i>	XXXIX	118
<i>Ningún remedio hay tan bueno</i> (sviluppato in: Quando un corazón es duro)	VIII	68
<i>Niña, acuérdate de mí</i> (sviluppato in: Mira che de mí me olvido)	XXXIV	113
<i>No es gente de voces</i> (vedi <i>Porqu'es maravilla</i>)		
<i>No me aprovecharon</i> (sviluppato in: Amor arraigado)	XLV	127
	LVII	149
<i>No quiero más amor vano/ dama, ni tratar contigo</i>	IX	69
<i>No sigas a Silvia, Bras</i> (sviluppato in: Si no tienes que le dar)	XXI	87
<i>Noble desengaño</i>	XXIV	90
<i>¡Oh, edad falsa!</i> (vedi: <i>Agora, Tirsi, qu'el tiempo</i>)		
<i>¡Oh, moro venturoso!</i> (vedi: <i>Regalando el tierno vello</i>)		
<i>Otra vez vuelvo a templaros</i> (vedi: <i>Ahora vuelvo a templaros</i>)		
<i>Pastorcica hermosa</i> (vedi: <i>Bella pastorcica</i>)		
<i>Pensamiento estraño</i> (vedi: <i>Dura, pensamiento</i>)		
<i>Por arrimo su albornoz/ y por alombra su adarga</i>	LII	143
<i>Por el montecico sola</i> (sviluppato in: Soledad me guía) (vedi: Junto a esta laguna)	XLa	121
<i>Por las montañas de Jaca/ furioso baja otra vez</i>	XLVIII	132
<i>Por los más soberbios montes</i> (vedi: <i>En el más soberbio monte</i>)		
<i>Por un pajecico</i> (vedi: <i>Por un pajecillo</i>)		
<i>Por un pajecillo</i> (sviluppato in: Por un pajecillo) (vedi: <i>Bien haya 'quel que no cura</i>)	XXVa	95
<i>Por un pajecillo</i> (vedi: <i>Por un pajecillo</i>)		
<i>Porque entiendo qu'es cansaros</i> (glossa di: <i>Señora, yo me despido</i>)	LIIa	141
<i>Porqu'es maravilla</i> (sviluppato in: No es gente de voces) (vedi: <i>Bien haya 'quel que no cura</i>)	XXVd	97
<i>Púsoseme el sol</i> (sviluppato in: Si el sol anochece)	LIII	144
<i>Quando las veloces yeguas/ al son de trompas y cajas</i>	LX	152
<i>Quando un corazón es duro</i> (vedi: <i>Ningún remedio hay tan bueno</i>)		
<i>Que ausencia sin mudanza</i> (vedi: <i>Al camino de Toledo</i>)		
<i>Que con quatro mil reparta</i> (sviluppato in: Que haya fortuna tratado)	XXIII	89

Que haya fortuna tratado (vedi: <i>Que con quatro mil reparta</i>)		
<i>¿Qué no venís vos para en camara, Pedro!</i> (vedi: <i>Bien haya 'quel que no cura</i>)	XXVc	96
<i>¿Qué se le da a mi madre!</i> (svilupato in: Si el amor se ofrece)	LXVII	163
<i>¿Quién quiere un mozo galán y dispuesto?</i>	XXVIII	105
<i>¿Quién quiere un mozo gallardo y dispuesto?</i> (vedi: <i>¿Quién quiere un mozo galán y dispuesto?</i>)		
<i>¿Quién quiere un mozo zagal y dispuesto?</i> (vedi: <i>¿Quién quiere un mozo galán y dispuesto?</i>)		
Quien tratare a ley de Coria (vedi: <i>Bien haya 'quel que no cura</i>)		
Regalando el tierno pecho (vedi: Regalando el tierno vello)		
Regalando el tierno vello/ de la boca de Medoro	XXXV	114
Riñó con Juanilla	XIV	76
<i>Rogáselo, madre</i> (svilupato in: Madre, la mi madre)	LXIV	158
Señora doña fulana (vedi: Señora doña María)		
Señora doña María/ vuesa merced se resuelva	II	57
<i>Señora, yo me despido</i> (glossato in: Porque entiendo qu'es cansa-ros)	LI	141
Servía en Orán al rey/ un español con dos lanzas	V	64
Si al ciego dios te ofreciste (vedi: <i>Eres niña y has amor</i>)		
<i>Si de amor te dicen</i> (svilupato in: Aunque tus amigos)	XVI	82
Si el amor se ofrece (vedi: <i>¿Qué se le da a mi madre!</i>)		
Si el que fee mantiene (vedi: <i>En justas de amor</i>)		
Si el sol anochece (vedi: <i>Púsoseme el sol</i>)		
Si fías en mis amores (vedi: <i>Dulce Filis, si me esperas</i>)		
Si las damas de la Corte	XXIX	107
Si lograste un tiempo (vedi: <i>Siendo libre, niña</i>)		
Si no tienes que le dar (vedi: <i>No sigas a Silvia, Bras</i>)		
<i>Siendo libre, niña</i> (svilupato in: Si lograste un tiempo)	XLIV	126
Sobre los tres hijos muertos/ dentro de la empalizada	XLVII	130
Soledad me guía (vedi: <i>Por el montecico sola</i>)		
Su remedio en el ausencia/ y sin remedio aunque parta	XLIII	124
<i>Tanta gracia y lustre reina</i> (svilupato in: Con tal donaire adereza) (vedi: <i>Bien haya 'quel que no cura</i>)	XXVb	95
Tardáis tanto en remediar (vedi: <i>Alarga, morenica, el paso</i>)		
<i>Ten, Amor, el arco quedo</i> (svilupato in: Dícenme, Amor, que has vencido)	X	71
<i>Tiniendo de vos tal prenda</i> (svilupato in: La prenda que me dejastes)	XIX	85
Una pajarilla hermosa (vedi: <i>Jilguerillo mío</i>)		
<i>¡Viva Lisarda!</i> (vedi: «¡Arriba!» gritaban todos)		
Vuesa majestad me ahorque	LXXII	169

Vuestro dolor desigual
Yo le vi entre rejas (vedi: *Aquel pajarillo*)

XXXVII 116

STAMPATO NEL MESE DI DICEMBRE 2018